

Les différentes conceptions théoriques et pratiques

du *maqâm* dans l'espace culturel musulman.



Prof. Jean During,

Centre National de la Recherche Scientifique (Paris)

Les différentes conceptions théoriques et pratiques

du *maqâm* dans l'espace culturel musulman.

Prof. Jean During,

1. Sur les différents sens de la notion de maqam

La première apparition du terme maqâm dans les écrits persans de Qotboddin Shirâzi, (vers 1300) laisse à penser que son sens original était celui de gamme modale couvrant généralement une octave (deux quarts *jins*, et un ton), telle qu'on l'entend du Maghreb et au Moyen-Orient. Avant cela, existaient d'autres termes au sens équivalent : *râh*, *rawâsin*, *dastân-dasâtin* (XIe s), *parde* (XIIIe s.), *tariq-turuq*, etc. *Parde* et *dasâtin-dastân* sont des positions fixes, des repères sur le manche d'un instrument ; *râh* et *tariq* évoquent un mouvement, un profil mélodique qui se retrouve amplifié dans le concept de *sayr* (itinéraire). Quant au terme de *maqâm*, bien qu'il soit assez répandu, il est moins précis et son champ sémantique dépasse la musique. Il se comprend a priori comme une position élevée au sein d'un système, d'une structure hiérarchique. Par exemple, le rang de général, de ministre, ou encore, un niveau de réalisation spirituel ou un lieu sacré comme 'le *maqâm* d'Abraham'. On notera que le concept modal de *maqâm* a pu être emprunté soufisme où il signifie : 'niveau spirituel', car l'époque où il apparaît dans le lexique musical correspond à l'âge d'or du soufisme en Asie intérieure. *Maqâm* pourrait alors avoir le sens d'ethos, de *hâlat* spécifique, car pour le soufi lorsqu'un *hâl* devient permanent, il correspond à un *maqâm*, une station spirituelle.

A l'ère moderne, la diffusion médiatique des musiques maqâmiques (Iran, Turquie, Azerbaïdjan, monde arabe, Transoxiane, etc.) ainsi que les conférences internationales consacrées aux *maqâm*, ont développé un sentiment de frustration chez les représentants des traditions qui ne possédait pas ce concept. Ainsi, le terme *maqâm* est peu à peu entré dans les cultures non classiques et non urbaines, comme celles des bardes ou des musiciens professionnels d'Asie intérieure, mais

dans un sens différent de l'usage courant. Les Kurdes répertorient ainsi 72 *maqâm* (ou *dastgâh*) dans le corpus sacré du *tanbur* ; les bardes Turkmènes et Khorasanais ont également commencé à désigner du mot *maqâm* leurs types mélodiques. En Iran, les médias relaient cet usage correspondant à la haute idée qu'il convient de se faire des traditions régionales. Ainsi, appeler *maqâm* des types mélodiques revient à les canoniser, à les officialiser, à leur assigner une *place élevée*, transcendante par rapport à l'ensemble du répertoire.

Dans son usage arabe et turc, l'idée de la prééminence du *maqâm* dans un système musical peut se comprendre ainsi : toutes les formes existantes, toutes les compositions possibles se ramènent à un nombre limité de structures modales archétype, à des matrices, une substance primordiale aux potentialités illimitées. C'est en cela que les différentes gammes modales occupent la position la plus haute dans le système et ont pu être appelées *maqâm*. Malgré cette interprétation, le rapport avec le système musical n'est pas évident, et si l'on considère comme *maqâm* toutes les configurations modales possibles, la nuance de « position élevée » perd sa pertinence.

Cette pertinence apparaît mieux si on se réfère au système commun persan arabe et turc, qui s'est élaboré au XIV et XVe siècle, dans lequel on distinguait les *maqâm* des *sho'be* ou annexes, c'est à dire *maqâm secondaires*.

De plus, au XVIe XVIIe siècle, les Persans distinguaient une autre catégorie moins importante, les *gushe* (disons 'types mélodiques'). Idéalement ils dénombrèrent 12 *maqâm*, 24 *sho'be*, 48 *gushe*. Dans ce système, *maqâm* conserve son sens de supériorité, de préséance sur les autres unités mélodiques et modales. Cette conception prévaut toujours en Iran et en Azerbaïdjan, mais avec des termes parfois différents : *âvâz* au lieu de *sho'be*, *dastgâh* (système) au lieu de *maqâm*. Les Ouzbeks et les Tadjiks également distinguent encore les *maqâm* des *sho'be*. En Azerbaïdjan (et parfois en Iran), *maqâm* désigne le mode sous sa forme compacte et *dastgâh* le même mode sous sa forme développée, incluant d'autres matériaux modaux (*maqâm* ou *sho'be* et même *gushe*). Ainsi on peut jouer Segâh comme simple *maqâm* ou comme *dastgâh* avec ses modulations.

Dans ces deux traditions nous retrouvons une ancienne conception de la performance modale, envisagé comme Suite. C'est au sein de la Suite, composée de pièces sur des rythmes et des gammes différentes, que le terme *maqâm* prend tout son sens, car dans ce cadre là on progresse d'un plan à l'autre, d'un registre à l'autre, jusqu'à parvenir à des culminations (*awf*) mélodiques et expressives.

Si le mot *maqâm* a quasiment disparu de la musique savante persane au profit des vocables *dastgâh* et *âvâz* (dans le sens de mode) ou encore *radif* (dans le sens de Suite, ou de 'mise en ordre'), c'est parce que la performance complète de caractère libre et ouvert à l'improvisation ne se réduit pas à la restitution d'un mode-maqâm, mais prend la forme d'une Suite, qui peut durer de 10 minutes à plus d'une heure.

Toutes ces données convergent vers l'idée que le terme *maqâm* a pris son sens originel dans un système plus large comme une Suite ou un corpus hiérarchisé. Cette hypothèse est étayée par l'existence de l'antique répertoire perse organisé au VI^e siècle par Bârbad, qui reproduisait la division du calendrier : 7 *khosravâni* (modes joués lors des banquets impériaux, dont la particularité était d'être composés de 7 notes), 30 *lahn* (dont les noms nous sont parvenus) et 360 mélodies (*dastân*, plur. *dastânât*).

De nos jours encore, il existe trois grandes traditions dans lesquelles *Maqâm* a prioritairement le sens de Suite monumentale : celle du Khorezm, de Boukhara, du Ferghana, et surtout des Ouïgours du Xinjiang. Pour les Ouïgours, à la limite, toute série de pièces et de chansons précédées d'un prélude non mesuré peut s'appeler Muqam, mais le Muqam par excellence est une Suite d'une trentaine de pièces dans un mode dominant (Nava, Panjgah, Oshshaq). Or ce type de Suite existait chez eux bien avant l'islam. L'idée de Suite est si intimement liée à celle de Muqam, qu'ils ont organisé leur répertoire rythmique 'Muqam pour timbales' (*naghra* : *naqqara*).

Compte tenu de l'ancienneté du concept de Suite, attesté en Asie centrale *avant l'islam*, il est possible que le terme *maqâm* ait eu à l'origine sens de Suite, qui prévaut toujours en Transoxiane, et plus tard ou *accessoirement* celui de 'mode' assurant le lien mélodique des différentes sections de la Suite. En effet, si l'on se contente de jouer des pièces autonomes, dans un ordre arbitraire et sans qu'il soit

nécessaire d'accorder l'instrument en conséquence, comme cela se passe par exemple dans les performances des bardes turkmenes ou kazakhs, le concept de mode, de *maqâm* n'a guère de raison d'être.

La Suite, tout comme le mode, correspond à un itinéraire (*sayr*) avec ses lignes de développement ; or, en tant que tel, un itinéraire doit partir d'un point, et conduire à un lieu, un endroit, un *maqâm*. De plus, le terme *maqâm* est souvent employé au pluriel (*maqâmât*) suggérant que la performance complète d'un *maqâm* se fait dans un enchaînement de séquences modales. La Suite est précisément le cadre d'un tel enchaînement : de section en section, on atteint successivement différents plans ou paliers modaux : *maqâm* (*maqâmât*). C'est dans un tel cadre que le terme *maqâm* fait sens par rapport aux concepts anciens tels que *râh*, et *tariqa* qui indiquent un cheminement, ou *parde* et *dasâtin*, qui sont des frettes, des positions de doigts, correspondant aux notes d'une portion de gamme.

Quoiqu'il en soit, du Maghreb à l'Iran, *maqâm* signifie gamme modale, schéma modal de composition et d'improvisation, tandis qu'en Asie centrale (tradition de Khiva, de Boukhara, du Ferghana et des Ouïgours) les termes *maqôm*, *muqam* signifie d'abord une Suite de compositions dans un mode donné, et ensuite seulement une structure modale, une gamme, les degrés d'une échelle (*parde*, litt. frettes du luth, notes)..

Il est tout naturel de demander à un musicien arabe, turc ou persan, dans quel *maqâm* il improvise ou interprète une composition. En revanche, la question ne se pose pas en ces termes pour un musicien tadjik, ouzbek ou ouïgour. Soit il exécute une pièce tirée d'une des Suites (*maqôm*) Dugôh, Navô ou autre, soit au mieux, il pourra dire que telle chanson se joue dans la gamme (les frettes, *parde*) de Navô ou de Dugôh. Il ne dira pas, comme le ferait un musicien arabe, turc, persan ou azerbaïdjanais, que la chanson est composée dans le mode Navô ou Dugôh. C'est là une des spécificités techniques des Suites (*maqôm*) de Transoxiane.

Il est paradoxal pour un musicien de parler de *maqâm* et de Six *maqâm* comme la forme la plus savante, et en même temps de ne pas être capable de montrer en quelques motifs le profil mélodique de ces *maqâm*. Cette attitude peut s'expliquer par un trait essentiel de cette grande tradition musicale : l'absence d'improvisation

du genre *taqsîm*. Car non seulement les Ouzbeks et les Tadjiks ne pratiquent aucun genre de *taqsîm*, mais leur répertoire canonique, le Shash-maqôm ne comporte pas une seule pièce non mesurée. Seuls les Ouïgours commencent leurs Suites avec un chant au rythme non mesuré (le *bash muqam*), non pas improvisé, mais composé, à la manière d'un *istikhbar* de Nuba arabo-andalouse.

Ainsi dans l'espace musical maqâmique, un clivage très net se dessine entre l'Asie centrale et toutes les cultures plus à l'ouest, de l'Iran au Maroc. Même en Inde du Nord, la notion de mode (*raga*) est plus proche qu'en Asie centrale de celle du *maqâm* moyen-oriental, du fait qu'en Inde, on pratique une forme d'improvisation modale non mesurée (*alap*) apparentée au *taqsîm*.

Cependant malgré des fortes affinités, les différentes approches du *taqsîm* diffèrent du Maghreb au Mashreq. A ce jour les musicologues se sont largement étendus sur l'analyse modale des *maqâm* maghrébins, syriens, turcs, azerbaïdjanais, persans et autre. Mais rares sont ceux qui ont étudié d'une manière comparative les stratégies d'improvisation, les données cognitives et les représentations mentales qui sont à l'oeuvre dans les processus créatifs des différentes écoles.

Je me propose de faire quelques pas dans cette direction, non seulement dans l'intention de comprendre ce que font les musiciens, mais aussi dans l'idée d'ouvrir le champ des possibilités pour tous ceux qui s'adonnent à l'art du *maqâm* par le biais de la composition et de l'improvisation. Je partirai de l'Iran (et implicitement aussi de l'Azerbaïdjan), en distinguant au moins deux styles et deux démarches cognitives différentes. A partir de là, je tenterai des parallèles avec d'autres approches, comme celle du Proche Orient.

2. L'art du *taqsîm*

On sait que l'art du *taqsîm* s'est largement développé en Turquie au cours du dernier siècle, notamment avec Tanburi Jamil Bey. Dans un concert, il occupe

couramment 20 pour cent du temps, ce qui n'était pas le cas autrefois. En Iran, la place du *taqsîm* (notamment vocal et accompagné) est depuis longtemps essentielle et occupe normalement plus de la moitié d'un concert. Certains grands musiciens iraniens du XXème siècle ne jouaient jamais de compositions mesurées, mais uniquement des *taqsîm*.

Pour saisir les raisons de cette démarche, il faut comprendre la différence entre l'art de l'improvisation du type *taqsîm*, et celle qui prévaut en Iran et qu'on peut appeler du type *radif*.

En simplifiant, je dirai que l'art du *taqsîm* repose sur une représentation mentale de la structure des modes et de quelques traits caractéristiques, à partir desquels d'innombrables actualisations sont possibles. C'est un peu comme de faire le portrait robot d'un homme ou d'une femme imaginaire. On ne dispose pas d'une image précise de Leyla et Majnun, mais de l'ensemble des images que l'on a vu, on sait par exemple que Majnun doit être jeune, brun, rasé, très maigre, presque dévêtu, et triste. A partir de ces données, on peut peindre une infinité de portraits imaginaires. Si on change un seul de ces éléments, on glisse vers une autre icône, un autre personnage. Un musicien expérimenté travaille sur une quinzaine ou une vingtaine de portraits imaginaires, mais certains maîtres en connaissent deux ou trois fois plus.

A la période moderne on assiste à une standardisation des *taqsîm* sur les bases des enregistrements (Jamil Bey, Riad Sonbodi, Muhammad Abdulwahab) et plus anciennement, en ce qui concerne l'Iran, par le biais d'un enseignement académique. Au milieu du XIXe siècle, (mais sur des bases plus anciennes), a été élaboré un grand répertoire comprenant des *maqâm*, des *sho'be* (*âvâz* ou grands *gushe*), des *gushe* (petites mélodies), au nombre variant de 150 à 350 environ selon les écoles. Ces unités sont le plus souvent de rythme libre ou basées sur la métrique poétique. Elles sont classées par affinités modales et arrangées en 12-13 systèmes modaux appelées *Dastgâh*, 'système' : Shur, Segâh, Chahârgâh, Mâhur, Navâ, Râst etc.

Pour bien jouer la musique persane il ne suffit pas d'apprendre par coeur de nombreuses compositions mesurées, il faut mémoriser ces 12 systèmes avec

toutes leurs unités. Cet ensemble s'appelle *radif*. Pour l'assimiler, on compte une dizaine d'années d'étude. Puis il faut encore digérer ce savoir, et enfin lorsque l'artiste est en performance, il doit parvenir à oublier ce qu'il sait pour réaliser une paraphrase originale de ses modèles.

Voilà en résumé en quoi consiste la substance, le substrat de la musique persane. (Voir le tableau que l'on vous a remis).

Le matériau maqâmique de la musique persane

La base des compositions et plus encore, des performances improvisées de la musique classique persane, est un répertoire appelé *radif* ('ordre', 'série') comportant de **250 à 300** pièces en grande majorité non mesurées, classées en 12 (ou 13) suites modales.

1) Dans ce corpus, on dénombre près de **40 unités modales** dont les noms se retrouvent dans au moins deux autres traditions (parfois seulement Transoxiane ou Azerbaïdjan).

Cependant, seuls **17** sont réellement des maqâm, des modes, dans lesquels on peut composer une chanson ou une pièce mesurée. A cette liste s'ajoutent **4 maqâm** connus seulement en Iran et Azerbaïdjan, soit un total de **20 ou 22 unités** (marquées ici en gras) équivalant à des *maqâm*. Voici leur liste :

Shur, Rohâb, Zirkesh-e Salmak, 'Ozzâl, Bozorg, Kuchek,
(**Shekaste**) **Shahnâz**, **Hejâz**, (Baste-negâr), **Kord-Bayât**, Dogâh, Râmkelî, Owj

Segâh, **Zâbol**, **Mokhâlef**,

Chahârgâh, **Hesâr**, **Mansuri**, Zangule,

Mâhur, **Delkash**, Neyshâpurak, '**Erâq**, **Râk**-e hendi,

Homâyun, (Tarz) Nowruz, Nowruz-e sabâ, Shushtari, 'Ozzâl, **Esfahân**,

Navâ, Gardâniye, Nahoft, 'Oshshâq, Gavesht, 'Ashirân, Busalik, Neyriz, Mohayyer

Râst, Panjgâh, Sepehr, Mobarqâ', Bayât-e 'Ajam

+ Abu ata, Tork, Afshâri, Dashti, Shushtari

2) Une vingtaine d'autres unités dont les noms (marqués en lettres normales) se retrouvent dans les anciennes listes de maqâm iraniennes, turques et arabes. Il s'agit de types mélodiques et non de maqâms proprement dits. Certains de ces noms réfèrent à une substance modale (*mâyê*) suffisamment plastique pour permettre de composer, tandis que d'autres ne sont que des types mélodiques susceptibles de variations.

3) A la même catégorie appartiennent environ **50 types mélodiques** ou mélodico-rythmique dont les noms ne se trouvent pas en dehors de l'Iran, sauf pour certains, en Azerbaïdjan. On remarquera que tous les noms sont iraniens, et de fait, ce sont tous des formes mélodico modales qui ne sont pas éloignées de ce que l'on chante dans les traditions locales professionnelles ou folkloriques.

Golriz, Mollâ Nâzi, Safâ, Dobeyti, Tarz, Qajar, Mehrabani, Qarache, Gereyli, Razavi, Sayakhi, Yaquluna, Gham-angiz, Gilaki, Hâjji Hasani, Mehdi Zarrâbi, Ruh, ol-arvâh, Bidegâni, Hâjiâni, Khojaste, Khosravâni, Majosli, Ruh-afzâ, Abol chap, Leyli o Majnun, Râvandi, Mâvarâ ol-nahr, Bayât-e 'Ajam, Suz o godâz, Jâme darân, Râz o niyâz, Meygoli, (Mo'âlef), Bakhtiyâri, 'Ozzâl, Denâseri, Abol chap, Bidâd-e kot, Ney-e, Dâvud, Bâvi, Mâvaliân, Chakâvak, Ashur-âvand, Khâvarân, Tarab-angiz, Nasir khâni /Tusi, Chahâr pâre, (Morâd Khâni), Feyli, Mâhur-e saghir, Azarbâyjân, Hesâr-e Mâhur (Abol)

Toutes ces unités sont **non mesurées**.

4) Les autres unités composant le répertoire du Radif (environ **150 gushe**) ne peuvent pas être considérés comme des *maqâm* ; ce sont des mélodies ou des schéma mélodico rythmiques dont les possibilités de développement sont limitées.

Jusqu'ici j'ai utilisé le mot *taqsîm* pour désigner une forme improvisationnelle instrumentale ou vocale privilégiant le rythme non mesuré. Bien que ce genre soit courant en Iran et en Azerbaïdjan, le mot n'existe pas et n'a semble-t-il jamais été employé. On dira qu'on joue le *radif*, ou qu'on improvise dans un *dastgâh* (un système) ou dans un *mâyeh* (dans le mode d'un des *dastgâh*) Ou encore, on désignera par *âvâz*, lit. 'chant', les parties non mesurées, par opposition aux compositions.

Bien entendu, l'improvisation ou l'interprétation du *radif* est structurée selon les mêmes principes qui sont à la base de la plupart des improvisations modales (*taqsîm* ou autre) tels que la hiérarchie des degrés, le profil mélodique, les itinéraires de modulation etc. Il y a à la fois une grande parenté entre le *taqsîm* arabe et turc et l'improvisation iranienne, mais en même temps des différences importantes que cette communication se propose de mettre en évidence.

Différents styles d'improvisation

Tout d'abord il faut distinguer plusieurs styles au sein même de la culture musicale de l'Iran.

- 1. le style classique persan hérité des maîtres du XIXe siècle ; ce style est redevenu la référence pour la majorité des musiciens ;
- 2 le style léger, dérivé du premier et que l'on pourrait appeler *taqsîm* par analogie avec les formes arabes et turques ; ce style apprécié du grand public a dominé les années 1960 à 1980 ;
- 3 le style nouveau qui synthétise des éléments persans, folkloriques, orientaux et occidentaux. Il a remplacé le précédent sur la scène médiatique.
- 4 Il existe aussi des improvisations qui s'éloignent complètement des cadres de la musique iranienne, et dont il n'y a pas lieu de parler ici.

Arrêtons-nous sur **le style classique**. Ce style se caractérise par plusieurs éléments qui le distinguent d'autres styles d'improvisation modale appartenant à d'autres cultures. Ces éléments sont :

— la référence à la **métrique** poétique ; dans le cas de l'improvisation vocale et de son accompagnement instrumental, cet élément est fondamental. Il l'est moins dans l'improvisation instrumentale ;

— la référence à de nombreuses unités mélodiques autonomes, toutes identifiées par un nom et une place dans le développement du *maqâm* ou *dastgâh* (voir le tableau) ;

— l'utilisation de micro motifs et de traits ornementaux mélodico-rythmiques dont aucun inventaire n'a été établi et dont on ne parle en fait jamais.

La place centrale de la poésie

Mais avant de poursuivre, il faut souligner la place de la poésie au centre de tous les arts : La poésie nourrit la calligraphie et à partir de la calligraphie se développe le dessin puis la peinture. Texte, calligraphie et peinture sont réunis dans les livres anciens. Or la poésie n'est pas conçue pour être lue, mais pour être récitée, et si possible, chantée. De la poésie chantée se détache le style instrumental. Un trait distinctif essentiel de la musique persane est que le texte n'est jamais un prétexte, mais occupe une place centrale, qu'il s'agisse de composition ou d'improvisation.

Le pinceau du miniaturiste est la sublimation du calame. la peinture naît du dessin, et le dessin naît de l'écriture, et ceci en Perse comme en Chine. De même, le jeu instrumental se façonne à partir du chant, en Iran comme en Inde. Le continuum poésie - chant - art instrumental est l'axe de la tradition ; le dissocier, comme c'est la tendance depuis plus d'un demi-siècle, c'est courir le risque de se couper de la tradition.

A un autre niveau nous trouvons de profondes affinités entre le *radif* et le *ghazal*. Ces affinités sont naturelles car le *radif* est à l'origine un modèle pour chanter le *ghazal* à travers une séquence de figures modales ou de types mélodiques nommés *gushe*. C'est probablement durant la période Safavide que fut développée cette « séquentialisation » de modules et de pattern mélodies. Les traités donnent de nombreuses listes de séquences ou chaînes de maqam, commençant par un maqam et y retournant après une douzaine de modulations.

Le premier niveau de correspondance entre *radif* and poésie est structurel : idéalement, chaque distique (*beyt*); est chanté dans un *gushe* (type mélodique), de sorte que au sein d'un même mode (*âvâz, maqâm, mâye*), la plupart de ces *gushe*-s se terminent plu ou moins avec la même conclusion (*forud*). Le parallèle est évident entre la récurrence du motif conclusif et la rime (*qâfiye*) qui demeure la même durant tout le long du *ghazal*.

A un autre niveau se trouve cette affinité :

:

- L'unité constitutive du poème est le distique (*beyt*). Or le distique est une phrase qui se tient par elle-même et n'a pas beaucoup de liens avec la suivante.
- L'unité constitutive du mode (*dastgâh*) est le *gushe*, une structure modale ou une ligne mélodique autonome qui se tient par elle-même bien qu'elle occupe une position spécifique dans le déroulement de la performance.
- En tant qu'unités autonomes, le *beyt*-s n'ont guère de lien logique, de sorte que le poème entier apparaît souvent manquer de cohérence. A part le premier et le dernier distique, il semble possible de modifier la séquence des *beyt*-s.
- Parallèlement il n'y a pas toujours de lien logique entre les *gushe*-s, à part leur affinité modale. Ici également, les *gushe* introductifs et conclusifs *doivent être à leur* place, mais dans le reste de la performance il est possible de modifier l'ordre canonique, lequel varie quelque peu d'une école à l'autre. En conséquence, la

performance, surtout si elle est instrumentale, peut avoir l'air de manquer de cohérence.

3. Une esthétique motivique

1. Clichés

Il est une caractéristique très importante par laquelle l'exécution persane de radif-modèle se démarque des traditions de maqâm voisines. Cette caractéristique est aussi bien partagée par la poésie que par la miniature. Dans la poésie, les éléments du vocabulaire, les métaphores, les symboles et des formules rhétoriques composant les distiques sont en grande partie tirés d'un répertoire conventionnel constamment reproduit avec des variantes.

Du Maghreb au Moyen-Orient, la stratégie de performance de maqâm, notamment dans le style improvisé (*taqsîm*) peut être décrite ainsi : on suit un développement modal avec des motifs mélodiques allant de l'aigu au grave, on vise une tonalité sur laquelle on ménage un repos, et de là on glisse vers un autre mode, et ainsi de suite. Chaque *maqâm* peut être développé par des citations d'autres *maqâm*, dans une grande liberté modale. La créativité est principalement la capacité d'ouvrir les chemins inattendus et de découvrir des connexions entre les maqâm et de les amener avec élégance. Ce niveau, qu'on peut appeler art de l'itinéraire (*seyr*), est une caractéristique du style turc et arabe, et se trouve également jusqu'à un point dans la musique persane.

Mais ce qui est essentiel dans l'école classique persane (et Azerbaïdjanaise), c'est d'exposer et d'enchaîner de petites compositions appelées *gushe*. L'interprétation d'un système modal (*dastgâh* ou *âvâz*), peut comporter, selon sa durée, de 4 à 30 *gushe* et *gushe* secondaires. Comme on l'a vu dans le tableau, on dénombre 2 ou 300 de ces *gushe*, ou plus, et en Azerbaïdjan environ 150.

La créativité consiste ici principalement en l'habileté et l'élégance dans l'interprétation des *gushe*, qui, soulignons-le, sont non seulement des « compositions » mais également une substance plastique qui peut être moulée et façonnée des manières infiniment variées, tout en restant identifiable.

Cette approche classique qui était la norme jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle, tend à perdre du terrain devant de nouvelles tendances à la recherche de plus de liberté et de moins de contraintes. La plupart des performances actuelles ne se composent plus d'interprétation ou des paraphrase d'un ensemble de *gushe*, mais suivent l'approche turque-arabe, à cela près que les itinéraires modaux sont rarement originaux, sauf parfois dans le chant. Il en va de même pour le *Mugham* azerbaïdjanais : les musiciens brillants et créatifs admettent que leur connaissance limitée du système des *gushe* et des *sho'be*, bien qu'ils emploient toujours beaucoup de ces micro-mélodies ou figures que nous analyserons plus loin. L'improvisation libre dans le style du *taqsîm*, était l'approche de quelques maîtres respectés comme Ahmad Ebâdi qui un jour m'a dit quelque chose comme : « Je connaissais tous ces *gushe*, puis je les ai oubliés, et maintenant je joue ce que je veux ».

Ainsi coexistent maintenant en Iran deux approches fondamentales de la performance : la paraphrase, et la libre, parfois qualifié de style « doux » (*shirin navâzi*) ou « de fantaisie », et qui pourrait être désignée plus positivement comme style de *taqsîm*.

Entre ces deux approches, il existe une alternative. Il n'est pas prouvé que tous les maîtres de l'ère qâjâr avaient mémorisé un *radif* avec ses 2 ou 300 *gushe* bien définis. Un musicien formé dans un environnement musical favorable, pouvait avoir à l'esprit des images seulement approximatives des *gushe* (peut-être pas de tous, mais au moins des plus importants), ce qui était suffisant pour improviser dans le style du *radif*-modèle. Il semble que c'était la cas au début du XIX^e siècle, des maîtres de *santur* tels que Sorur ol-Molk, Aqâ Mutalleb et Somâ'i. A un autre niveau, nous pouvons citer le fameux joueur de *târ* Jalil Shahnâz d'Esfahân ; comme Ostâd Ebâdi, il avait bien une image mentale des *gushe* principaux, mais il ne détenait pas une version d'enseignement précise. C'est la raison pour laquelle ce type de musiciens n'ont pas formé d'élèves. De même, la tradition du *santur* a failli se perdre du fait de l'absence de *radif* précis dans la lignée des santuristes.

1. Micro motifs

S'il est possible de rester fidèle au modèle classique sans une connaissance complète des *gushe*, c'est parce que, à un niveau plus bas d'organisation, le *radif* peut être caractérisé par un stock abondant d'unités motiviques minimales qui constituent jusqu'à un point la substance d'un *gushe*.

C'est-à-dire qu'un *gushe* n'est pas seulement une mélodie simple comme celle d'un *tasnif* ou d'un *pishdarâmad* libéré des contraintes de la mesure, il se compose d'unités mélodico-métriques ou ornementales, comparables aux clichés qui abondent dans la poésie et la miniature. Ces micro-motifs ou éléments ornementaux apparaissent dans différents contextes modaux et mélodiques et dans divers arrangements.

Selon nous, ce n'est pas la ligne mélodique d'une interprétation instrumentale qui définit son caractère persan par opposition à d'autres styles turcs, azerbaïdjanais ou arabes ; ce sont ces « unités », instrumentales, ou micro-motifs. Vous pouvez élaborer une improvisation cohérente juste en les insérant dans un cadre modal général, sans même exposer clairement un seul *gushe*, et ce sera néanmoins toujours de la musique persane. Inversement, si on observe les règles classiques de développement modal, mais sans citer les *gushe* ou au moins ces « unités », le résultat sera juste quelque chose qu'on pourrait appeler « fantaisie orientale ».

Voici quelques exemples :

Le motif secondaire minimal est le *riz*, un genre d'ornement qui se trouve dans le style de jeu de luth de nombreuses cultures, afin de maintenir la résonance d'une corde. Pourtant le *riz* persan, est très spécifique et n'a aucun équivalent dans d'autres traditions de luth.

Le *riz* sur 2 cordes est typique aussi, mais nous le trouvons dans le *sarod* indien et le *rawap* ouïgour, luths frappés par un plectre qui ont des liens historiques avec le *târ*. Il est employé principalement dans des séquences de *chahârmezrâb*.

Le *dorâb* est un ornement tout à fait courant sur les luths frappés par un plectre, mais le contraste d'intensité entre les notes courtes et la longue et principale note est très important.

Le *shalâl* est un motif plus complexe :

Le *tekie* est moins spécifique et se retrouve dans les écoles du Moyen-Orient, mais quand il est montré sur des motifs prolongés, il donne ce qui s'appelle *tahrir*, une séquence mélismatique typique et un ornement vocal qui se trouvent seulement en Iran, Azerbaïdjan.

Autres exemples :

Ces figures n'ont pas de nom (excepté par exemple Mohammad Sâdeq Khâni, Hâji Kuchak, Hâji Hasani, *chahârmezrâb* qui sont moins courtes). Elles peuvent apparaître dans n'importe quel contexte modal, comme des caméléons. Parfois elles donnent naissance à un vrai *gushe*, mais toujours sans attribution modale spécifique ; par exemple les figures métrorhythmiques Baste-negâr, Hazin ou Maghlub qui apparaissent dans beaucoup d'*âvâzs* et de *dastgâhs*. Une approche systématique pourrait énumérer quelque douzaine de ces exemples qui sont les éléments constitutifs du *radif* modèle persan.

Autres caractéristiques stylistiques

Par rapport au style turc, les **sauts mélodiques** sont rares dans le monde iranien (y compris l'Inde et le Tadjikistan), ils sont peu fréquents également dans le mode arabe, mais au contraire constitutifs des musiques turques d'Asie centrale, Ouïgour, Kazakh et Kirghiz. Ce goût pour les sauts mélodiques se trouve également dans les *taqsîm* et les compositions ottomanes et turques, excepté dans le style soufi mevlevi.

On notera par contre que les mouvements mélismatiques montant et descendant des portions de gamme sont courants et typiques du style Maghrebin, Indien et Baluch, mais rares au Moyen-orient et en Iran. En Iran l'ornementation opère sur des sections très courtes et non des espaces mélodiques étendus. Il s'agit d'une

ornementation ponctuelle, concentrée et non étalée. D'ailleurs la configuration des instruments ne favorise pas le type d'ornement mélismatique.

Un trait stylistique important qui sépare le monde musulman en Est et Ouest est l'importance relative accordée aux **modulations**. Il y a beaucoup de modulations dans le *radif*, mais elles ne sont pas un élément essentiel de la performance. Un bon musicien peut rester longtemps dans un espace modal sans engendrer l'ennui. De ce point de vue, l'Iran se rapproche de l'Asie centrale et de l'Inde. J'ai entendu un chanteur comme Mohammad-Rezâ Shajariân évoluer dans un genre de Bayâti durant plus de 20 minutes sans aucunement lasser les auditeurs.

Il existe cependant un genre rare et difficile pratiqué surtout par les chanteurs, appelé *morakkab khâni*, qui consiste à se promener librement à travers les *maqâm* et les *gushe*, de façon parfois surprenante et difficile à suivre pour l'instrumentiste. Mais malgré tout ce n'est pas l'aptitude à la modulation qui est un critère d'appréciation.

Un trait typique du style persan est le goût de la **symétrie**, de la **répétition** et de la prévisibilité. Souvent un motif est répété et reproduit un ton, puis de tons puis trois tons plus haut ou plus bas, les compositions sont articulées en question-réponse, tandis que dans l'accompagnement du chant, l'instrument doit 'répondre' comme en miroir. Les rythmes aussi sont symétriques et rarement *aksak*. Au contraire, selon le goût persan, les mélodies turques et arabes usent largement de l'effet d'asymétrie, ce qui les rend quelque peu imprévisibles et finalement plus difficiles à cerner.