

Le « refrain interne » comme outil formel de création des *pishrow*-s ‘*ajami*’*

Arash MOHAFAZ**

Introduction

Les immenses recueils de notations de ‘Ali Ufki Bey (m. 1675) et de Démétrius Cantemir (m. 1723), appartenant à la tradition musicale ottomane, contiennent un bon nombre de compositions instrumentales attribuées à des musiciens persans connus ou anonymes. Selon certaines hypothèses actuelles fondées sur de multiples documents historiques (cf. Feldman, 1996, p. 45-46, 66, 72, 110, 113, 114, 121, 136, etc. ; Mohafez, 2016, chapitres I et II), ces musiciens sont majoritairement venus de l’Iran safavide à l’empire ottoman, ou y ont été emmenés comme captifs suite aux guerres entre ces deux États, qui ont débuté à partir de 1514.

Plus précisément, Cantemir (Kantemiroğlu 2001, vol. II) a attribué la composition de 23 pièces anonymes aux Persans, en utilisant dans leur titre, les termes ‘*ajami*’ (persan), ‘*Ajamiyân*’ (les Persans), ‘*Ajamlar*’ (les Persans) ou ‘*ajamlarin*’ (appartenant aux Persans). Quelques-unes de ces « pièces ‘*ajami*’ » trouvent des équivalents dans le recueil plus ancien de Ufki, mais sans aucune allusion aux Persans¹. De plus, les recherches comme celles de Walter Feldman (1996, p. 45-46, 66-67, 325, etc.), ainsi que les nôtres (Mohafez, 2016, p. 55-56, 87-89) montrent que les compositeurs connus d’au moins 6 autres pièces dans les recueils en question, c’est-à-dire Hasan Jân, Shâh Qoli, Changi Ja’far et Heydar Jân, sont venus d’Iran safavide pour s’établir à Istanbul².

L’ensemble de cette trentaine de pièces instrumentales, toutes composées dans le cadre de la forme *pishrow*, constitue un répertoire (appelé ici répertoire ‘*ajami*’) qui

* Cet article est un extrait de la thèse de doctorat de l’auteur, réalisée sous la direction de Jean During. L’origine et l’existence de cette thèse doivent beaucoup aux connaissances et à l’éclairage des musiques d’Iran qu’ont apporté les publications de Jean During, aussi bien pour les non Iraniens que pour les Iraniens. Je profite de cette occasion pour le remercier une fois de plus.

** Doctorant en ethnomusicologie, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X).

¹ Pour la liste comparative de ces compositions, cf. Mohafez, 2016, p. 135-136.

² Pour la liste comparative de ce deuxième groupe des compositions, cf. Mohafez, 2016, p. 139.

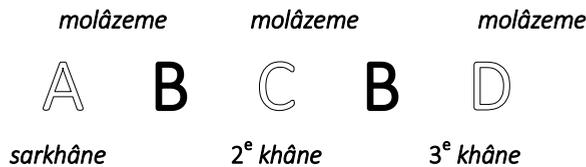
semble refléter le style et l'esthétique classique perdus de l'Iran safavide (1501-1736). Ce répertoire permet d'accéder concrètement à la dernière étape de la vie de la musique classique persane avant le XVIII^e siècle, étape dont les Iraniens ne se souviennent pas et dont ils n'ont conservé aucune composition musicale³.

L'article présent se focalise sur l'un des aspects formels importants des *pishrow-s* '*ajami*, « le concept de *tarji'band* », en lien avec la structure des *pishrow-s* initiaux de l'époque timouride (1369-1507), et essaie de mettre en lumière la richesse du travail des compositeurs '*ajami* en employant systématiquement, mais différemment, le concept en question, en tant qu'outil de créativité artistique.

1. Quatre variantes de la forme du *pishrow* dans le répertoire '*ajami*

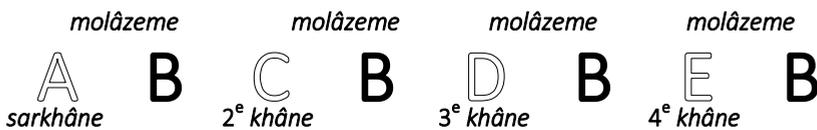
Walter Feldman et Owen Wright ont minutieusement étudié la question de forme et ses évolutions dans les *pishrow-s* du répertoire de Cantemir ainsi que celui de Ufki (cf. Feldman, 1996, p. 303-440 ; Wright, 2000, p. 531-539). Nos *pishrow-s* '*ajami* sont structurés d'après quatre variantes plus ou moins différentes relevant d'un même principe fondamental ; c'est ce qu'on appelle dans la poésie persane, *band o bargardân* (couplet et refrain). Ces quatre types de forme n'appartiennent pas exclusivement au répertoire '*ajami* et sont tous, d'une manière ou d'une autre, employés dans le reste du répertoire de Ufki et de Cantemir. Rappelons rapidement ici ces quatre variantes.

La structure de la première variante formelle contient trois parties mélodiquement distinctes, 1^{er} *khâne* (*sarkhâne*)⁴, 2^e *khâne* (*khâne-ye sâni* ou *miyân-khâne*)⁵, 3^e *khâne* (*khâne-ye sâles*), et une partie de refrain, nommé *molâzeme*⁶, bien distinct mélodiquement, qui se répète entre ces trois *khâne-s* :



Variante formelle 1

Si cette structure contient un quatrième *khâne*, et donc une quatrième répétition du *molâzeme*, on obtient la deuxième variante formelle des *pishrow-s* '*ajami* :



Variante formelle 2

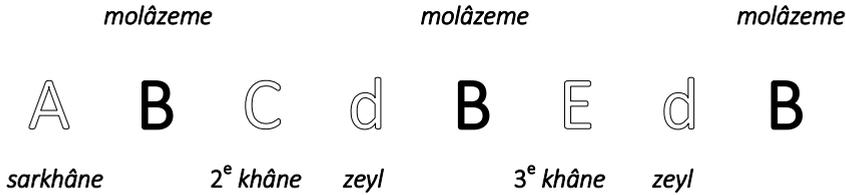
³ Pour des raisons éventuelles de ce phénomène, cf. Mohafez, 2016, p. 46-127.

⁴ *Khâne* en persan veut dire « maison », « chambre », « case », « espace », etc. *Sar* veut dire « tête », « en haut », « en premier », etc. *Sarkhâne* alors veut dire « la maison de tête » ou « la case qui vient en premier ».

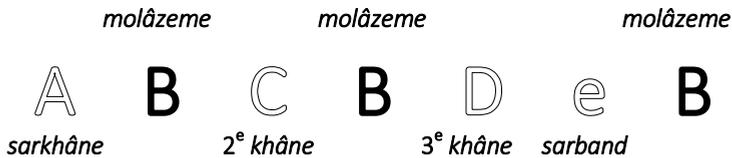
⁵ *Miyân* en persan veut dire « au milieu », « central », « entre », etc.

⁶ *Molâzeme* en arabe veut dire « être constamment avec quelqu'un ou quelque chose ».

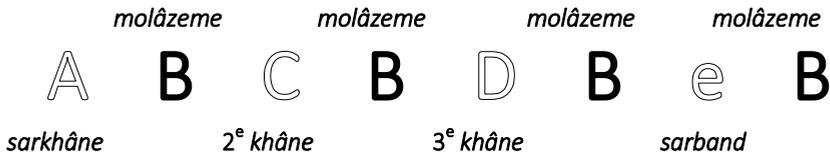
La troisième variante reproduit la structure de la première, à la différence près qu'une autre unité mélodique indépendante et généralement courte, nommée *zeyl*⁷, se répète entre 2^e *khâne* – *molâzele*, et aussi entre 3^e *khâne* – *molâzeme*. Ou bien qu'une partie courte et indépendante, nommé *sarband*, vient soit entre 3^e *khâne* – *molâzeme*, soit entre la 3^e et la 4^e répétition de *molâzeme*, semblable à un « petit » 4^e *khâne* :



Ou :

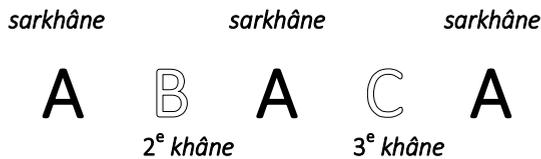


Ou finalement :



Variante formelle 3

La quatrième et dernière variante formelle des *pishrow-s 'ajami* ne contient pas de partie *molâzeme* dans sa structure. Ici, le 1^{er} *khâne* joue le rôle du refrain musical, et les 2^e et 3^e *khâne* interviennent entre les répétitions de ce refrain :



Variante formelle 4

⁷ *Zeyl* en arabe veut dire « la fin de quelque chose », « à la suite de quelque chose », « en bas », « attaché », etc.

2. *Pishrow 'ajami et pishrow timouride : la parenté des formes*

Y-a-t-il des rapports entre ces quatre variantes de forme de *pishrow 'ajami* et la forme de *pishrow timouride* ? Comme il n'existe aucune notation de *pishrow-s* timourides, pour répondre à cette question on ne peut se référer qu'aux définitions théoriques de *pishrow* dans les sources écrites timourides.

La définition la plus complète de la forme *pishrow timouride* qui nous révèle certains détails structurels est donnée, en persan, par 'Abdolqâder Marâghi (m. 1435), la plus grande figure musicale de l'histoire de l'Iran aux XIV^e-XV^e siècles en tant qu'interprète aussi bien en tant que compositeur et théoricien :

« Il n'y a pas de poésie et de vers dans le *pishrow*. Le *pishrow* a des cases (boyut⁸) comme on dit le 1^{er} khâne de *pishrow*, le 2^e khâne, le 3^e khâne, le 4^e khâne, le 5^e, le 6^e, le 7^e [etc.], jusqu'à 15 khâne-s est autorisé. Le minimum est deux khâne-s et certains ont dit qu'il est possible d'en composer autant qu'on le désire. J'ai composé un *pishrow* ayant 42 khâne-s qui intègre les 12 maqâms dans 12 khâne-s, les 6 âvâze-s dans 6 khâne-s, et les 24 sho'be-s dans 24 khâne-s. Tous ces modes sont rassemblés dans ce *pishrow*. La façon de construire un *pishrow* est de composer soit une moitié, soit un tiers ou un quart du 1^{er} khâne comme refrain (tarji'band) que l'on répète à la fin de chacun des khâne-s. Les instrumentistes appellent ce refrain sarband. La mélodie de chaque khâne peut être dans le même mode ou dans un autre mode, mais elle doit être différente par rapport à celle du khâne précédent, puis on fait entrer le refrain à la fin de khâne. On compose souvent des *pishrow-s* sur des cycles rythmiques Ramal⁹ et Mokhammas¹⁰ mais il est aussi possible d'en composer sur d'autres rythmes. Cependant, la norme veut que le *pishrow* soit composé sur ces deux rythmes-là. J'ai composé beaucoup de *pishrow-s* sur tous les rythmes cycliques. » (Marâghi, 1987, p. 251)

La courte définition donnée par 'Alishâh b. Bukah Owbaï (m. ?), un théoricien timouride, n'apporte aucun autre détail sur la forme du *pishrow timouride* ; pour Owbaï, le *pishrow* est un ensemble de mélodies métriques (*lahn-e mowzun*) sans paroles, plutôt sur les cycles rythmiques Hazaj¹¹ et Owfar¹², qui a au moins trois *beyt-s* (*khâne-s*). Ici, la section (*qat'e*) qui se répète à la fin de chaque *khâne* s'appelle *sarband* (cf. Owbaï,

⁸ *Boyut* est la forme plurielle du terme *beyt*, qui veut dire en arabe « tente » ou « maison ». En plus, aussi bien en arabe qu'en persan, chaque vers de poésie métrique est appelé *beyt*. Le *beyt* est l'unité la plus petite contenant un sens autonome. Chez certains théoriciens arabes, *buyût* (pluriel de *beyt*) désignait les notes focales, comme le traduit Nidaa AbouMrad.

⁹ Marâghi présente la structure de chaque cycle du rythme Ramal, à l'aide des onomatopées métriques : Tan Tan Tananan Tananan, ou bien, Tan Tan Tan Tan Tananan (cf. Marâghi, 1987, p. 220).

¹⁰ Selon Marâghi, il y a trois types de Mokhammas. La structure de Mokhammas-e kabir est : Tanan Tanan Tanan Tanan Tan. La structure de Mokhammas-e owsat est : Tanan Tanan Tan. Et la structure de Mokhammas-e saghir est : Tananan (cf. Marâghi, 1987, p. 225-226).

¹¹ Hazaj-e saghir : Tananan Tan. Hazaj-e Chanbar ou Samâ' : Tananan Tan Tananan Tan. Hazaj-e kabir : Tananan Tanan Tanan Tan (cf. Owbaï, M.S., p. 75).

¹² Owfar : Tan Tananan (cf. Owbaï, M.S., p. 161).

M.S., p. 187). ‘Ali Ibn Mohammad Me’mâr Banâ’i (m. 1513), autre théoricien timouride, répète quasiment les mêmes informations qu’Owbahi, sauf qu’il précise que le nombre maximum des *khâne*-s du *pishrow* dépend de la volonté du compositeur (Banâ’i, 1989, p. 126).

À noter qu’il semble qu’en Iran, on interprétait les *pishrow*-s, au moins parfois, en chantant des onomatopées (*alfâz-e naqarât* = *terenum*-s ottomans¹³), sans jamais recourir aux paroles ou aux textes. Il est évident que les instrumentistes jouaient également les *pishrow*-s, car, comme on l’observe dans la définition de Marâghi, ils avaient leur propre terminologie au moins pour l’une des parties structurelles de *pishrow*, c’est-à-dire *sarband* (= *tarji’band*).

Malgré leur grande simplicité, ces définitions depuis Marâghi révèlent la parenté formelle générale du *pishrow* timouride avec le *pishrow* ‘ajami ainsi qu’ottoman : le *pishrow* timouride, comme le *pishrow* ‘ajami-ottoman, était une composition métrique structurée d’au moins trois parties mélodiques différentes (les *khâne*-s ou *boyut*-s) qui étaient reliées les unes aux autres par les répétitions d’un refrain (*tarji’band*, ou *sarband*).

Le fait que le *pishrow* timouride, d’après Marâghi, pouvait avoir beaucoup plus que trois *khâne*-s est une raison de penser que les parties formelles de ce *pishrow* étaient peut-être moins longues que celle des *pishrow*-s ‘ajami. Voici notre argument : le jeu d’un *pishrow* ‘ajami ayant seulement trois *khâne*-s et un *molâzeme*, comme celui de Hasan Jân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 167), avec un tempo relativement lent (par exemple, un *andante* avec une noire = 76), dure environ 10 minutes (cf. Mohafez, 2013, CD II : page 2). Marâghi dit que composer jusqu’au 15 *khâne*-s pour un *pishrow* est autorisé, bien qu’il ait lui-même composé un *pishrow* de 48 *khâne*-s. Si les *khâne*-s du *pishrow* timouride étaient aussi longs que ceux du *pishrow* de Hasan Jân (le *pishrow* qui n’est pas une exception dans le répertoire ‘ajami sur le plan de la longueur), le jeu d’un *pishrow* timouride à 15 *khâne*-s avec le même tempo pouvait durer environ 50 minutes, et la durée d’un *pishrow* à 48 *khâne*-s pouvait dépasser les deux heures. Ces mesures temporelles pour une composition sans paroles, surtout si on imagine le *pishrow* en tant que pièce introductive d’une suite musicale, semblent irréelles. À noter que ni Marâghi ni d’autres théoriciens timourides-safavides que nous avons étudiés ne présentent le *pishrow* comme la première pièce d’une suite musicale. *Nowbat-e morattab*, par exemple, la fameuse suite musicale timouride, commençait par un *qowl* (cf. Marâghi, 1987, p. 241). Pourtant, la fonction du *pishrow* dans les suites instrumentales et vocales de *fasil*-s ottomans et le sens littéraire du terme persan *pishrow*, « pré-ambule », suggèrent l’existence d’une fonction semblable de cette forme instrumentale/vocalisée aussi bien en Iran timouride que safavide. En fait, il est envisageable de penser que les instrumentistes et/ou chanteurs timourides-safavides interprétaient un *pishrow* comme introduction pour d’autres formes vocales ou instrumentales ne faisant pas parties de suite *nowbat-e morattab* ; des formes telles que *kâr*, *naqsh*, *basit*, *zarbeyn*, *koll ol-zorub*, *koll ol-negham*, *nashid-e ‘arab*, ‘amal et *zakhme*. La durée du jeu des *pishrow*-s timourides avec un grand nombre de *khâne*-s peut être diminuée si on suppose que le tempo normal de cette forme était beaucoup plus rapide par rapport à la norme ottomane des XVI^e et XVII^e siècles. Mais

¹³ Pour savoir plus sur le concept de *terenum*, cf. Neubauer, 2005.

cela, encore une fois, n'est pas très compatible avec la fonction introductive supposée du *pishrow* timouride. Par conséquent, nous pensons que les parties formelles des *pishrow*-s timourides étaient, d'une façon générale, moins longues que celles des *pishrow*-s '*ajami*.

Mais au-delà de la question de la multiplicité et de la longueur des parties formelles, la définition de Marâghi nous fournit des arguments pour comparer la forme du *pishrow* timouride et celle du *pishrow* '*ajami*. Marâghi dit que le refrain du *pishrow*, c'est-à-dire *tarji'band* (ou *sarband* chez les instrumentistes), est « une moitié, un tiers ou un quart du 1^{er} *khâne* », et que ce refrain « est répété à la fin de chacun des *khâne*-s suivants ». Cela veut dire implicitement que la mélodie de ce refrain est, d'une certaine manière, « dépendante » de la mélodie du 1^{er} *khâne* et donc de celles des autres *khâne*-s. Il suggère ainsi que la mélodie de ce refrain « est une partie intégrée dans chaque *khâne* ». Cette dépendance semble relever de la question du phrasé musical. Nous pouvons en déduire alors que le phrasé de chaque *khâne* est complété par deux entités mélodiques reliées :

1- l'entité exclusive de chaque *khâne*.

2- la terminaison dans la continuité de l'entité précédente qui est fixe dans tous les *khâne*-s et qui achève le sens du phrasé de chaque *khâne*.

Selon notre interprétation, la forme du *pishrow* timouride sur la base de la définition de Marâghi, peut être schématisée comme ci-dessous :

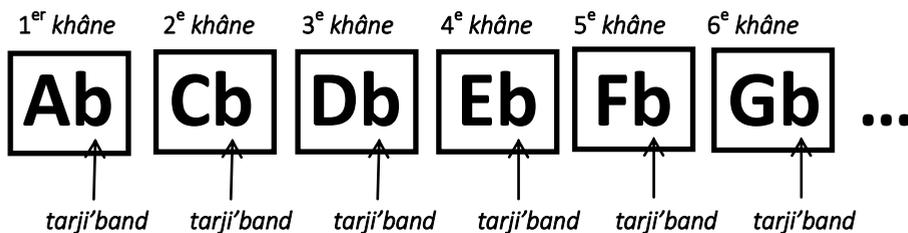


Schéma 1 : forme du *pishrow* timouride sur la base de la définition de Marâghi

Bien que cette forme soit essentiellement proche de la forme des variantes 1 et 2 du *pishrow* '*ajami*, il y a une différence subtile entre ces formes ; le *tarji'band* dans le *pishrow* timouride n'est pas l'équivalent exact du *molâzeme* '*ajami*-ottoman sur le plan de la construction des phrasés. Cependant, ce genre de refrains timourides, *tarji'band*, n'est pas non plus absent dans le *pishrow* '*ajami*. C'est précisément le point que nous allons examiner.

3. Évolution du concept du *tarji'band* dans le *pishrow* '*ajami*

Dans le *pishrow* '*ajami*, chacune des parties formelles (les *khâne*-s, *molâzeme*, etc.) a sa propre formulation de phrasé, par conséquent, une identité distincte, indépendante et exclusive. La partie *molâzeme*, c'est-à-dire le refrain des *pishrow*-s '*ajami*, n'est alors aucunement une mélodie intégrée dans le cadre du phrasé d'un *khâne* ; le *molâzeme* indépendant dans un *pishrow* '*ajami*, est la partie la plus importante et souvent la plus longue de la composition. Sa longueur peut être quatre fois supérieure à celle du *sarkhâne*, comme c'est le cas du *pishrow* '*ajami* Bustân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 62). Le *molâzeme* des *pishrow*-s '*ajami* est souvent « un extrait de la progression

mélodique du *maqâm* concerné ». Il présente « les mélodies d'or », « les mélodies les plus mémorables » de la composition en question. Ainsi, il nous semble que le concept de refrain dans le *pishrow* a évolué depuis l'époque timouride aux XVI^e-XVII^e siècles ; un petit *tarji'band* intégré à la fin des *khâne*-s est devenu un grand *molâzeme* indépendant et central.

Mais il est curieux que, malgré cette évolution, c'est-à-dire l'apparition du grand refrain indépendant *molâzeme*, le concept du refrain intégré ou interne timouride n'ait pas disparu dans les *pishrow*-s '*ajami* ; dans la plupart des exemples de ce répertoire, un segment ou une cadence mélodique se répète à la fin de toutes ou de certaines parties formelles, y compris à la fin du *molâzeme* lui-même. Sur 31 *pishrow*-s '*ajami* de notre étude, il y en a seulement cinq qui n'ont pas cette cadence répétitive à la fin de leurs *khâne*-s et/ou *molâzeme*. La présence ou l'absence de cette cadence répétitive n'a aucun effet sur l'omniprésence et les caractéristiques de la partie *molâzeme* en tant que refrain principal de la composition. Mais cette cadence répétitive intégrée à la fin des parties, enrichit à son tour la forme du *pishrow* en y ajoutant un refrain secondaire à un niveau plus interne.

Pour comprendre la fonction de ce refrain interne dans ce nouveau contexte, il faut rappeler que les *khâne*-s et surtout le *molâzeme* des *pishrow*-s '*ajami* sont souvent longs et extensifs. En effet, l'enchaînement d'un *sarkhâne* - *molâzeme* - 2^e *khâne* - *molâzeme*, peut durer bien 5 à 6 minutes. Par conséquent, la répétition à deux reprises d'un grand *molâzeme* durant une longue période ne peut marquer la mémoire de l'auditeur comme l'exige un « refrain musical » au sens strict du mot. C'est bien dans ces conditions que les refrains internes « du style timouride » exposent leur valeur dans la construction musicale. Ils fonctionnent en effet, comme des raccords qui relient entre elles les grandes parties de la forme du *pishrow* '*ajami*, y compris le *molâzeme*, et ils garantissent la solidarité des composants, en se répétant dans une période beaucoup moins courte que celle du refrain principal, le *molâzeme*. La longueur d'un refrain interne des *khâne*-s d'un *pishrow* '*ajami* peut être très proche des proportions que Marâghi avait évoquées pour les longueurs des *tarji'band*-s, c'est-à-dire « une moitié, un tiers ou un quart du 1^{er} *khâne* » (cf. plus haut). Ainsi, non seulement la forme générale du *pishrow* timouride ressemble à celle du *pishrow* '*ajami*, mais il y a aussi la présence de cette formule évoluée, ce refrain interne ou *tarji'band*, dans la forme du *pishrow* '*ajami* ; refrain qui devient de fait, un lien spécifique supplémentaire entre le répertoire des Persans d'Istanbul et l'art de composition timouride. À noter que ce refrain interne est aussi présent dans beaucoup d'autres compositions des répertoires d'Ufki et de Cantemir.

4. Typologie des *tarji'band*-s dans les *pishrow*-s '*ajami*

La composition des *tarji'band*-s, des refrains internes, dans le répertoire '*ajami* est soumise à certaines normes : les *tarji'band*-s viennent évidemment à la fin des parties formelles du *pishrow*. À l'exception des cas flexibles que nous évoquerons ultérieurement, les *tarji'band*-s se forment dans l'espace modal principal du *pishrow* concerné. Ils sont conçus sous la forme des cadences mélodiques : la plupart du temps

sous la forme d'une cadence parfaite¹⁴ (cadence sur la note de conclusion du *maqâm*) et beaucoup moins souvent sous la forme d'une demi-cadence (cadence sur la note dominante du *maqâm*). Il est exceptionnel qu'un *tarji'band* se termine sur les degrés suspensifs du *maqâm* concerné ; dans ces cas-là, le *tarji'band* en question ne se répète jamais à la fin de la partie *molâzeme*. Un *tarji'band* dans un *pishrow 'ajami* peut être très court, comme c'est le cas du *pishrow Dowr-e Rawân* en Hoseyni (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 324) où la longueur du *tarji'band* est seulement $\frac{1}{14}$ (une quatorzième) de celle du *molâzeme* et $\frac{1}{10}$ (une dixième) de celle du 2^e *khâne* concernés. Mais un *tarji'band 'ajami* peut être aussi très long, comme c'est le cas du *pishrow Mokhammas* en Mâhur (*Ibid.* : 414) où la longueur du *tarji'band* couvre $\frac{7}{9}$ (sept neuvième) de celle du *molâzeme* et aussi celle du 2^e *khâne* concernés. Il est évident que ces deux cas extrêmes ne peuvent pas être considérés comme les meilleurs exemples de la composition d'un *tarji'band*. Un *tarji'band* très court n'est pas intéressant puisque sa présence ne se fait pas sentir efficacement dans le déroulement d'une grande suite de mélodies du *pishrow*. Un *tarji'band* très long n'est pas non plus très intéressant car il réduit le travail de composition et transforme une grande part des contenus des différents *khâne-s* en un « copier-coller » d'une mélodie répétitive. Il semble que, dans le répertoire *'ajami*, les cas plus modérés, non loin des proportions indiquées par Marâghi, soient les meilleurs exemples concernant la longueur des *tarji'band-s*.

Sur la base de ces normes esthétiques, les compositeurs *'ajami* ont employé le concept du refrain interne, *tarji'band*, de façons très multiples et variées, au point qu'on peut théoriser une typologie des *tarji'band-s* composés au sein de leurs *pishrow-s*. L'étude de cette typologie est surtout utile pour nous faire connaître les subtilités du travail de composition qui est élaboré dans ce répertoire et qui date d'au moins 300 ans. Le tableau n° 1 résume les types de *tarji'band-s* (R.I.) que nous avons pu identifier et intituler d'après l'analyse du répertoire *'ajami*.

¹⁴ Les expressions cadence parfaite (*tam karar*), demi-cadence (*yarim karar*) et cadence suspendue (*asma karar*) dans notre étude sont empruntés à la théorie turque moderne. Ils sont, selon nous, assez efficaces pour expliquer les phénomènes musicaux concernés non seulement dans la musique ottomane, mais aussi dans la musique persane.

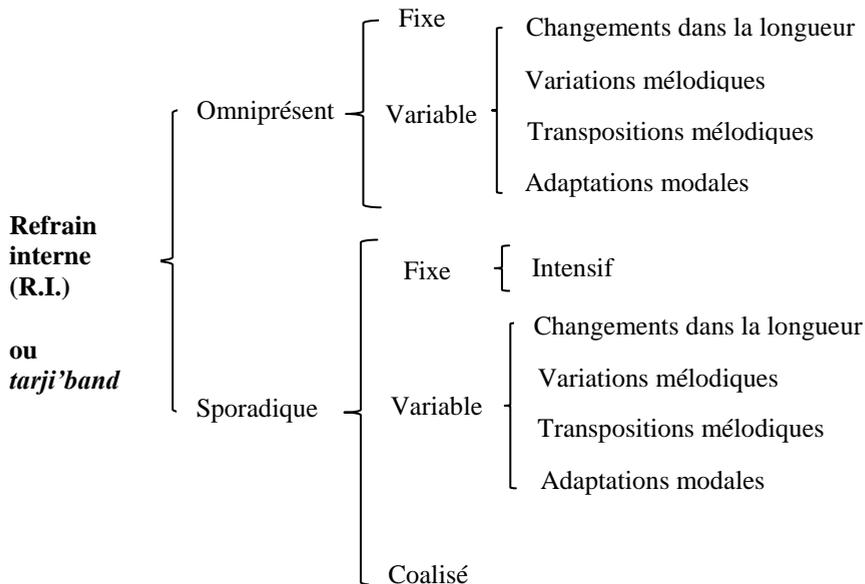


Tableau 1 : Typologie de refrain interne (R.I.) dans le répertoire 'ajami

Voyons maintenant de plus près le fonctionnement de ces types de refrains internes (R.I.) ou *tarji'band*. Comme notre tableau l'indique, les R.I. composés dans le répertoire 'ajami sont classifiables en deux types généraux : les « R.I. omniprésents » et les « R.I. sporadiques ».

Le « R.I. omniprésent » est un R.I. qui se répète sans exception à la fin de toutes les parties formelles d'un *pishrow*, y compris le *molâzeme*. Durant ces répétitions, un « R.I. omniprésent » peut rester strictement fixe et sans la moindre variation. Le *pishrow* Sabâ de Mohammad 'Ali 'Ajam (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 28¹⁵), par exemple, profite d'un « R.I. omniprésent fixe » dont voici la notation¹⁶ des deux premières parties :

¹⁵ C'est dans l'index du vol. I, page 216 que Cantemir a présenté le compositeur de cette pièce comme Mohammad 'Ali 'Ajam.

¹⁶ Toutes les notations du répertoire 'ajami dans cet article sont tirées du Mohafez, 2015. Dans cet ouvrage, le répertoire 'ajami est réécrit en appliquant deux normes essentielles en vigueur en Iran : 1- la corde à vide de *tanbur* ottoman et *târ* persan, c'est-à-dire le degré Yegâh dans la théorie turco-ottomane, est considérée comme la note Do sur la première ligne supplémentaire au-dessous de la portée. 2- l'intervalle de seconde neutre ou *mujannab* tempéré (environ 144 cents) y est toujours signalé par le signe *koron* (P).

sarkhâne

R.I. omniprésent fixe

molâzeme

R.I. omniprésent fixe

Transcription musicale 1

Composer un « R.I. omniprésent fixe » au sein d'un *pishrow* est assez difficile : cette cadence doit être assez attirante pour pouvoir se répéter à la fin de chacune des parties de la forme sans devenir ennuyeuse, mais elle doit, en même temps, avoir aussi certaines qualités génériques pour pouvoir convenir « sans problème » aux différentes circonstances mélodiques. Ce, au niveau des différentes parties de la forme, y compris celles des *khâne*-s qui se modulent aux autres *maqâms*. Dans ces derniers cas, un bon « R.I. omniprésent fixe » est celui qui fonctionne « aussi correctement » dans les *khâne*-s modulés et celui qui n'endommage pas l'achèvement de la modulation concernée par une présence non pertinente dans le *maqâm* principal de la composition.

Il est possible qu'un « R.I. omniprésent » subisse certaines variations ou modifications dans l'une ou plusieurs de ses répétitions à la fin des parties d'un *pishrow*. Selon notre terminologie, ce sont des « R.I. omniprésents variables ». Il s'agit alors d'un changement de longueur, d'une variation mélodique, d'une transposition, ou d'une adaptation modale. Un bon exemple dans ce domaine est le *pishrow* Zarb-Fath dans le *maqâm* Owj (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 18) où la longueur d'un « R.I. » couvrant 45 % du *sarkhâne* et du *miyân-khâne* se réduit une fois à la fin du *molâzeme* à 27 %, et une deuxième fois à la fin du 3^e *khâne* à 18 %. Voici la notation de cet exemple :

sarkhâne



R.I. omniprésent variable (45% de *sarkhâne*)



molâzeme



La réduction de longueur de R.I. omniprésent variable à 27% de *molâzeme*



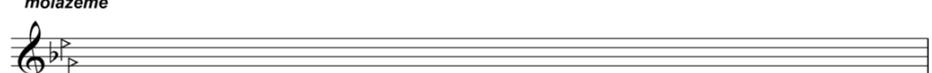
2e khâne



R.I. omniprésent variable (45% de *2e khâne*)



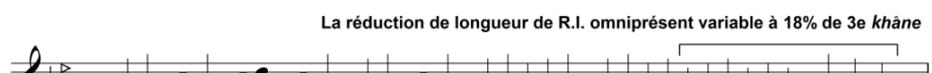
molâzeme



3e khâne



La réduction de longueur de R.I. omniprésent variable à 18% de *3e khâne*



molâzeme



Transcription musicale 2

La probabilité d'une diminution de la longueur d'un « R.I. omniprésent » dans les *khâne*-s qui contiennent des modulations relativement éloignées du *maqâm* principal du *pishrow*, est plus élevée par rapport aux autres parties de la forme. La raison est évidente : l'élaboration d'une modulation assez éloignée et la structuration de son retour vers le *maqâm* principal a besoin d'un espace suffisant. Composer un tel processus dans

un *khâne* dont, par exemple, 50 % de la longueur est déjà occupée par un long « R.I. » dans le *maqâm* principal, est problématique. La réduction de la longueur d'un « R.I. » permet alors d'avoir plus d'espace pour la modulation sans que le *khâne* en question devienne privé de « R.I. ».

À la différence des « R.I. omniprésents », les « R.I. sporadiques » n'interviennent pas à la fin de toutes les parties de la forme d'un *pishrow*, mais à la fin d'au moins deux parties, comme *sarkhâne* et *molâzeme*, ou à la fin de trois parties, comme *sarkhâne*, *molâzeme* et 3^e *khâne*. En tous cas, on peut dire qu'une partie formelle d'un *pishrow* ayant employé des « R.I. sporadiques » ne répète pas le cliché concerné à la fin de son phrasé. Les « R.I. sporadiques » aussi peuvent être « fixes » ou « variables ». Mais en plus de ces deux types, un autre type de « R.I. sporadiques » est identifiable dans le répertoire '*ajami* ; les « R.I. sporadiques coalisés ». Ici, il y a plus qu'un seul cliché de « R.I. » dans la structure du *pishrow*. Ainsi, au moins deux parties de la forme (pas forcément successives) utilisent un premier « R.I. », tandis qu'au moins deux autres parties de la forme emploie un deuxième « R.I. » différent. Par exemple, le *sarkhâne* et le *molâzeme* du *pishrow* '*ajami* en Hesâr (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 308¹⁷) ont un « R.I. » en commun, tandis que le 2^e et le 3^e *khâne*-s de la même composition sont coalisés par l'utilisation d'un deuxième « R.I. » complètement distinct.

Parmi 26 *pishrow*-s '*ajami* qui emploient le concept de « R.I. » dans leur structure formelle, 11 *pishrow*-s ont des « R.I. omniprésents » et 15 *pishrow*-s profitent de « R.I. sporadiques ». Cela montre que ces deux types de « R.I. » étaient également en usage chez les compositeurs '*ajami*. Ce qu'on appelle *teslim* dans la tradition ottomane, peut vouloir désigner un « R.I. omniprésent fixe » ou un « R.I. sporadique fixe ». Quant aux types variables, il n'y pas de terminologie traditionnelle.

Un « R.I. sporadique fixe » intervient parfois d'une manière « intensive ». Dans ces cas, non seulement le cliché de « R.I. » est intégré à la fin de quelques parties formelles, mais il apparaît également à la fin de chaque cycle rythmique des séquences en question. Le *sarkhâne* et le *molâzeme* du *pishrow* en Busalik (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 306) sont un bon exemple pour l'usage d'un « R.I. sporadique fixe intensif¹⁸ » :

¹⁷ Cantemir a présenté ce *pishrow* comme '*ajami* dans l'index du vol. I, page 222.

¹⁸ Dans toutes nos notations, les barres de mesure doublées indiquent les endroits où Cantemir a écrit le terme ω . La fonction de ce terme dans ses notations n'est pas très claire, mais il peut, dans beaucoup de cas, être interprété comme le signe de répétition de la mesure concernée.

sarkhâne R.I. sporadiques fixes intensifs



R.I. sporadiques fixes intensifs



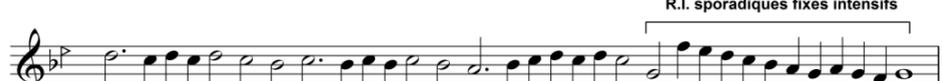
molâzeme R.I. sporadiques fixes intensifs



R.I. sporadiques fixes intensifs



R.I. sporadiques fixes intensifs



Transcription musicale 3

Les façons de composer les « R.I. variables », soit dans la catégorie « omniprésent » soit dans celle « sporadique », sont également notables. Donnons-en ici quelques exemples plus répandus.

Un « R.I. omniprésent variable » au sein d'un *pishrow 'ajami* peut être simplement le produit de certaines modestes variations mélodiques sur le cliché initial. C'est, par exemple, le cas du *pishrow Dowr-e Kabir* en Navâ (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 102) :

R.I. omniprésent à la fin du *sarkhâne* et aussi *molâzeme*



R.I. omniprésent à la fin du 2e *khâne*



R.I. omniprésent à la fin du 3e *khâne*



Transcription musicale 4

Mais parfois les variations sont plus profondes au point qu'un segment de « R.I. » se métamorphose progressivement au cours de la composition. Le cas du « R.I. omniprésent variable » du *pishrow* en Mohayyer de Changi Ja'far (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 659) en est un bon exemple :

R.I. à la fin du *sarkhâne* et aussi *molâzeme*



R.I. à la fin du 2e *khâne* avec la transformation de sa 1re moitié



R.I. à la fin du 3e *khâne* avec la continuation de la transformation



Transcription musicale 5

Parfois, les compositeurs *'ajami* font varier un « R.I. » de *pishrow* en transposant le cliché concerné sur d'autres degrés. Cette transposition peut être « régulière », en ce sens que le « R.I. » se transpose globalement d'après un intervalle fixe. Par exemple, tout le « R.I. » du *pishrow* Doyek de Hasan jân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 167), est transposé sur la quinte inférieure à la fin du *molâzeme*, ainsi :

R.I. à la fin des 1er, 2e et 3e *khâne*-s



La transposition du R.I. sur -V à la fin du *molâzeme*



Transcription musicale 6

Mais on est aussi confronté aux transpositions « irrégulières » des « R.I. » où un premier groupe de motifs se transpose sur un premier intervalle et le deuxième groupe sur un deuxième intervalle. Le « R.I. sporadique » du *pishrow* Hesâr (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 308) subit une telle transposition à la fin du 3^e *khâne* :

Transcription musicale 7

Enfin, une façon plus sophistiquée de composer des « R.I. variables » est l'adaptation modale. Dans ce cas, le compositeur adapte la mélodie de « R.I. » de chaque partie formelle avec le *maqâm* dans lequel cette partie concernée opère une modulation. Ces adaptations peuvent être en même temps combinées avec certaines variations mélodiques. Un parfait exemple pour l'ensemble de ces processus est observable dans le *pishrow* de Shâh Qoli dans le *maqâm* Hoseyni (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 148). Dans cette composition, un « R.I. variable » de Hoseyni apparaît à la fin du *sarkhâne* et *molâzeme*. Mais comme le 2^e *khâne* fait d'abord une modulation en *maqâm* Hesâr puis Sabâ, le « R.I. » de ce *khâne* aussi s'adapte au *maqâm* Sabâ, utilisant peu de nouvelles variations mélodiques. Et, finalement, le « R.I. » du 3^e *khâne*, qui a opéré une modulation en *maqâm* Busalik, s'adapte à son tour à ce dernier *maqâm*, avec encore de nouvelles variations mélodiques :

Transcription musicale 8

Pour terminer cette étude sur le concept de « R.I. » dans les *pishrow* 'ajami, soulignons qu'il est aussi possible de catégoriser l'esthétique de « liaison du contenu principal des parties formelles (C.P.) avec les clichés de R.I. ». En fait, nos analyses montrent que les compositeurs 'ajami peuvent suivre trois stratégies distinctes pour structurer le moment de cette liaison.

1- Les compositeurs essaient d'établir la liaison de C.P. à R.I. de la manière « la plus douce possible ». Pour cela, ils composent la fin du C.P. dans le *maqâm* principal de la pièce. Ils préparent la fin de C.P. dans un état prêt à produire une cadence, puis, ils rapprochent la fin du C.P. jusqu'au degré où le R.I. va commencer. Ainsi, ces types de

liaisons sont réalisés « imperceptiblement » et souvent, avec un simple mouvement descendant ou ascendant attaché. La liaison du C.P. au R.I. du 2^e *khâne* du *pishrow* Owj (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 18) dont nous avons donné la transcription dans les pages précédentes en est un très bon exemple.

2- Les compositeurs n'insistent pas pour que la liaison de C.P. à R.I. soit « douce » et « imperceptible ». Par conséquent, ils n'effectuent pas le processus préparatif de la stratégie 1. Ici, le C.P. se termine toujours dans le *maqâm* principal, mais sur un degré différent du degré du commencement du R.I., et les compositeurs créent un saut mélodique au moment de la liaison. Cette stratégie est abondamment utilisée dans le répertoire '*ajami*. Les liaisons avec un saut de tierce – comme le 3^e *khâne* du *pishrow* de Shâh Qoli (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 148) – sont toujours « douces », et permettent de « distinguer » seulement un peu le C.P. du R.I. concernés. Mais les liaisons avec des sauts de quarte et de quinte, ou rarement de sixième et de septième, sont considérablement plus « perceptibles ». Dans la plupart des cas, le C.P. se termine sur la dominante du *maqâm* principal produisant un état de suspense relatif, puis le R.I. résout le suspense avec sa cadence parfaite. La liaison du C.P. au R.I. du *molâzeme* du *pishrow* Bustân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 62), avec un saut de quarte est un exemple très intéressant pour illustrer ces derniers cas :

Les derniers cycles du *molâzeme*

Terminer le C.P. sur la dominante du maqâm Ozzâl

R.I.

→ -4

Transcription musicale 9

3- Les compositeurs conçoivent la liaison du C.P. au R.I. volontairement de façon « franche » et « inattendue ». La procédure principale dans ce cas de figure est que les compositeurs gardent le C.P. modulé jusqu'à sa dernière note dans le *maqâm* secondaire contrasté par rapport au *maqâm* principal, puis ils font soudainement entrer le R.I. dans le *maqâm* principal pour couper l'atmosphère modale précédente. Un exemple notoire pour illustrer cette troisième stratégie est observable dans le 3^e *khâne* du *pishrow* Zarb-Fath de Sanjar (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 26) :

3e *khâne*

C.P. modulé au maqâm'Ozzâl

R.I. dans le maqâm Sabâ-Oshshâq

Transcription musicale 10

Conclusion

Dans un contexte comme celui de la musique classique persane, dont la tradition de composition sur les formes et les rythmes pré-XIX^e siècle a été interrompue et dont le répertoire des compositions anciennes n'est aucunement transmis de nos jours, l'analyse exhaustive du répertoire attribué aux Persans dans les sources de notations de la tradition ottomane revêt une importance exceptionnelle. Dans cet article, nous avons montré que la forme de *pishrow* 'ajami-ottoman se place dans la continuité du *pishrow* timouride, mais avec, au moins, une évolution cruciale concernant le concept du refrain : le refrain principal des *pishrow-s* 'ajami n'est plus comme celui des *pishrow-s* timourides, une courte mélodie dépendante et intégrée à la fin des *khâne-s*, mais il constitue en soi-même une partie formelle indépendante, centrale, et souvent la plus longue de la composition. Pourtant, le concept ancien de refrain du *pishrow* timouride, c'est-à-dire le *tarji'band*, est toujours présent dans la plupart des *pishrow-s* 'ajami. Son esthétique est probablement proche de celle timouride, toutefois il n'est plus un élément formel indispensable, mais plutôt un outil de création sur le plan formel. La typologie des *tarji'band* dans le répertoire 'ajami témoigne à quel point les compositeurs concernés profitaient de cet outil, consciemment et de différentes façons, pour enrichir leurs œuvres musicales.

Références bibliographiques

- BANÂ'I, 'Ali Ibn Mohammad Me'mâr, 1989, *Resâle Dar Musiqi* [texte persan], Int. Dariouche Safvate & Taqi Binesh, Téhéran, Markaz-e Nashr-e Dâneshgâhi.
- FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, VWB, Verl. Berlin, Für Wiss. Und Bildung.
- KANTEMİROĞLU, 2001, *Kitab-i 'Ilmu'l Musiki ala Vecchi'l-Hurufat, Musikiyi Harflerle Tesbit ve Icrâ Ilminin Kitabı* [texte turc], Hazrilyan, Yalçın Tura, Istanbul, Yapi Kredi Yayinlari.
- MARÂGHI, Abdolqâder Ibn Gheybi, 1987, *Jâmeh' ol-Alhân* [texte persan], Edited by Taqi Binesh, Tehran, Mo'aseh-ye Motâle'ât-e Farhangi.
- MOHAFAZ, Arash, 2015, 'Ajamlar; *Compositions Attributed to Iranian Musicians in 'Ali Ufki and Dimitrie Cantemir's Collections*, Comparative transcription & explanatory Notes by Arash Mohafez, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Arts.
- MOHAFAZ, Arash, 2016, *Approche comparative des systèmes musicaux classiques persan et turc ; origines, devenir et enjeux*, Thèse présentée sous la direction de Jean During en vue de l'obtention du Doctorat d'ethnomusicologie de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense.
- NEUBAUER, Eckhard, 2005, "Tarannum and Terennum in Poetry and Music", Translated to Persian by Siavash Beizai, *Mahoor Music Quarterly*, No. 28: 27-38.
- OWBAHI, 'Alishâh Ibn Hâji Bukah, M.S., *Moqaddamat ol-Usul* [texte persan], Manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Université d'Istanbul, iuk.fy.1097.
- UFKI, 'Ali (Bobowski, Wojciech), 1976, *Mecmû'a-i Sâz ü Sözü*, Hazrilyan, Prof. Dr. Şükrü Elçin, Istanbul, Kültür Bakanlığı.

WRIGHT, Owen, 2000, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, vol. 2, Commentary, England, Ashgate Publishing Company, SOAS Musicology Series.

Discographie

MOHAFAEZ, Arash, 2013, *Ajamlar; An Anthology of Pieces by Persian Composers and Their Contemporaries at the Ottoman Court from the 16th and 17th Centuries*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Arts.