

Le *tasnif* iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux

Sasan FATEMI *

Le *tasnif* est le genre léger le plus important de la musique iranienne. Sa popularité et sa relation avec la musique savante (*dastgâhi*) lui confèrent un statut particulier, le situant à mi-chemin entre une musique accessible à tout le monde et une musique dont la compréhension et l'appréciation exigent quelques degrés de connaissance musicale.

Depuis presque un siècle, le *tansif*, d'un genre plutôt populaire mais pratiqué discrètement par les musiciens de la cour *qâjâr*, devient un genre plus sophistiqué méritant l'attention des musiciens réputés au début du XX^E siècle, pour entrer par la suite dans la sphère de la *popular music* médiatisée et commercialisée pendant plusieurs décennies. Une revitalisation de sa forme pré-médiatique marque la dernière étape de son évolution.

Ce que j'appelle ici la rationalisation du *tasnif* c'est la procédure par laquelle ce genre vocal se détache de la sphère populaire pour devenir une musique vocale plus noble et plus sophistiquée tout en restant, à côté du *reng* (une sorte de musique de danse), la partie la plus légère de la musique *dastgâhi*. Le *tasnif* acquiert ses lettres de noblesse moins par la complexification de sa structure formelle, qui reste toujours libre, que par la rationalisation du rapport entre musique et parole. On s'insurge, dans la première étape de son évolution, contre la

* Maître de conférence à l'Université de Téhéran.

soumission de la parole aux « caprices de la mélodie » estimée par trop vulgaire.

Ce sont plutôt les musiciens modernes, influencés par le système jugé hautement rationnel de la musique occidentale, qui ont théorisé le rapport supposé « correct » entre texte et musique quant aux genres vocaux, tout en méprisant l'ignorance des compositeurs des *tasnif*-s anciens. Si les traditionalistes admettent généralement le bien-fondé de cette approche, certains d'entre eux défendent les Anciens contre l'accusation d'ignorance, en attribuant les infractions aux règles « rationnelles » régissant la concordance entre parole et musique à des maladroites supposées dans l'adaptation aux *tasnif*-s profanes des mélodies de chants religieux originaires, réalisant quant à eux pleinement l'idéal de conformité de la mélodie au texte. La connaissance des règles rationnelles aurait en somme caractérisé les Anciens aux yeux de leurs défenseurs traditionalistes.

Cet article a pour propos de montrer que le rapport jugé irrationnel entre musique et texte pour les *tasnif*-s anciens relève d'un trait stylistique visant à éviter l'inertie imposée par la poésie à la mélodie, et concernant de même les chants religieux, étant donné la réciprocité des processus d'adaptation opérant entre les sphères religieuse et profane.

1- La définition du *tasnif* et son statut

Le *tasnif* est le seul genre vocal composé (donc mesuré) de la musique classique iranienne. Cette courte définition est tout à fait adéquate pour un genre qui n'a ni une forme précise ni un contenu déterminé en ce qui concerne son texte. Bien que très simple (et justement pour cette même raison), elle nous évite de nous perdre dans des détails inutiles, gratuits et, dans la plupart des cas, inexacts proposés par les définitions courantes dont certaines sont citées par Caton (1983, p. 318-323) dans sa thèse de doctorat consacrée à l'étude de ce genre.

Les documents historiques montrent que, pendant une longue période de l'époque *qâjâr*, la composition des *tasnif*-s n'était pas seulement l'apanage des musiciens ou d'une catégorie particulière de musiciens mais que tout le monde s'y mettait sans exception. Des gens de la rue aux membres de la famille royale (y compris le roi lui-même), musiciens ou amateurs, tout le monde composait, sous différents prétextes, des *tasnif*-s aux contenus très diversifiés. Il n'est pas resté de traces, sonores ou écrites, de la musique des *tasnif*-s composés par les amateurs, mais on sait qu'ils étaient, dans la plupart des cas, musicalement calqués sur les *tasnif*-s déjà existants et arrangés avec de nouvelles paroles (Gobineau, 1922, p. 215). On peut donc supposer que la musique d'une grande partie de ces *tasnif*-s était plutôt composée par les *motreb* (musiciens professionnels dans le genre léger) ou par les musiciens de cour. Il faut noter, en tout cas, que

les auteurs, aussi bien ceux de la mélodie que ceux des paroles, restaient presque toujours anonymes : traditionnellement, les *motreb* ne signaient pas leurs œuvres et les musiciens de cour l'évitaient également, estimant fort peu ce genre de compositions (Mashhun, 1994, p. 463 et Browne, 1970, p. 309). Cette tendance à éviter de signer les *tasnif*-s se modifie plus tard dans une certaine mesure. On connaît plusieurs *tasnif*-s signés par Sheydâ, compositeur de talent de la fin de l'époque *qâjâr*.

Même après sa rationalisation, le *tasnif*, ne présente pas la finesse et la complexité de l'art vocal de la musique iranienne et chanter un *tasnif* ne peut pas être considéré comme un acte artistique du haut niveau. Autrement dit, chanter un air mesuré est beaucoup moins valorisé que chanter une mélodie non mesurée où toute la complexité de la technique vocale se manifeste. C'est pourquoi on distingue nettement le chanteur de *tasnif* (*tasnif khân*) du chanteur d'*âvâz* (*âvâz khân*) - chant non mesuré - en accordant plus de valeur à ce dernier. Khâleqi (2002, p. 310) précise que « Les chanteurs célèbres considéraient le fait de chanter des *tasnif*-s et des airs mesurés comme une affaire simple et dégradante ». Il arrive même que, pour exprimer son dédain envers un *âvâz khân* mauvais et prétentieux, on le qualifie de simple *tasnif khân*. Sur le plan littéraire aussi, les paroles du *tasnif*, sauf dans les cas de poèmes classiques, n'étaient jamais prises au sérieux. Sepantâ (2003, p. 145) nous rappelle que les auteurs anciens ne s'intéressaient jamais aux paroles des *tasnif*-s et ne les considéraient pas comme des œuvres littéraires.

2- Les *tasnif*-s anciens

Il s'agit des *tasnif*-s composés à l'époque *qâjâr* (1794-1925) en deux périodes distinctes : avant et après la Constitution (1906). La plupart des *tasnif*-s de la première période est l'œuvre d'auteurs anonymes et, mis à part quelques rares noms associés à certains *tasnif*-s, on ne peut que mentionner avec certitude le nom du grand compositeur Sheydâ (m. vers 1908). Dans la deuxième période les *tasnif*-s signés par leurs auteurs sont plus nombreux. Là aussi une grande figure éclipse presque tous les autres compositeurs qui se sont aventurés dans ce domaine. Il s'agit du poète, compositeur et chanteur, Âref Qazvini.

Les *tasnif*-s anciens, dans les deux périodes, suivent plus ou moins les mêmes principes formels. Pourtant, la tendance, bien que pas encore radicale, à la rationalisation de ce genre est déjà observable au cours de la deuxième période où l'on commence à créer une catégorie de *tasnif* distincte de celle de la sphère populaire. Ce premier pas vers la rationalisation ne modifie qu'assez légèrement les éléments jugés vulgaires des *tasnif*-s anciens et pour les changements radicaux il faut attendre une nouvelle génération de compositeurs. Dans tous les cas, comme nous l'avons déjà suggéré, les changements s'exercent sur la parole

et son rapport avec la mélodie. C'est pourquoi seront examinés ces aspects dans les *tasnif*-s anciens ¹.

2-1- Le choix poétique

Tout d'abord, dans la première période, les *tasnif*-s anciens utilisent trois sortes de poésie :

- 1- Les vers '*aruzi*' ², soit tirés du répertoire classique des grands poètes du passé, comme Sa'di et Hâfez, soit composés par les poètes contemporains ou par le compositeur du *tasnif* lui-même. Dans tous les cas, ces poèmes sont lyriques et traitent de sujets amoureux. Sur le plan formel, ils ont une coupe symétrique, les deux vers d'un hémistiche ayant une longueur identique. Nous désignerons cette catégorie par la lettre X. Un exemple : *Hamcho Farhâd bovad kuh kani pish-e ye mâ / Kuh-e mâ sine-ye mâ, nâkhon-e mâ tish-e ye mâ*, qui est composé sur le mètre '*aruzi fâ'elâton fa'alâton fa'alâton*'.
- 2- Les vers semi-*aruzi* ou non *aruzi*, en principe créés par le compositeur du *tasnif* lui-même. La métrique de ces vers soit ne correspond pas aux formules métriques du '*aruz*', soit correspond à celles qui existent théoriquement mais qui sont peu (ou pas) en usage. De plus, ils peuvent être de longueurs différentes et leurs rimes peuvent leur conférer une structure formelle irrégulière. Nous désignerons cette catégorie par la lettre Y. Un exemple : *Alâ sâqiyâ / Ze râ-he vafâ / Be Sheydâ-ye khod / Jafâ kam namâ / Ke soltân be lof / Tarahhom konad / Be hâl-e gedâ*, dont la formule métrique, *fa'ulon fa'al*, est très rarement (ou jamais) utilisée par les poètes classiques. Sa structure formelle aussi, en se référant à la rime, est irrégulière : aa/ba/cda, tandis que la rime donne toujours, dans la poésie classique, sauf dans certaines formes dont il ne s'agit pas ici, une structure binaire (aa/ba/ca... ou aa/bb/cc...). Donnons encore un autre exemple : *Khâham ke bar zolfat / Har dam zanam shâne / Tarsam parishân konad basi, hâl-e har kasi, chashm-e nargesat, mastâne mastâne*. Là, l'irrégularité dans la longueur des vers rend inutile toute tentative de faire correspondre leur mètre

¹ La meilleure source des *tasnif*-s anciens est le recueil de Pâyvar (1996). Les anciens disques 78 tours constituent aussi une source sonore remarquable de première main, mais qui est très difficilement accessible. Certains de ces enregistrements sont republiés récemment sous forme de cassettes (Rajâ'i, 1994). Pour la deuxième période, nous avons à notre disposition les transcriptions de presque tous les *tasnif*-s d'Âref, encore une fois, grâce à Pâyvar et aussi à l'ouvrage de Tahmâsbi (1996). Il faut remarquer pourtant que la plupart des *tasnif*-s d'Âref et de ses contemporains, ainsi que certains *tasnif*-s de Sheydâ et des compositeurs anonymes, ont été chantés par les chanteurs connus des époques suivantes dont les enregistrements ont constitué une autre source de notre étude bien que moins fiable que celles plus anciennes.

² Le terme '*aruz*' [*al-'arūḏ*] correspond à la métrique poétique classique persane et arabe, basée sur des paradigmes à quantité syllabique, se déclinant sous des formules dérivées de la racine « *f'l* ».

aux formules du ‘*aruz* ainsi que de trouver une structure formelle binaire et/ou symétrique dans sa composition. Dans le souci de distinguer tous les vers ayant des particularités qui les éloignent des principes, quels qu’ils soient, de la poésie classique, nous avons classé les vers utilisant le langage parlé (ex. *mikone* au lieu de *mikonad*, *mishe* au lieu de *mishavad*) dans cette catégorie Y, même s’ils suivent les règles du ‘*aruz* sur le plan métrique. Un exemple : *Emshab shabe mahtâbe / Habibam ro mikhâm*.

- 3- Les vers non ‘*aruzi*, créés eux aussi par le compositeur du *tasnif*, et qui se distinguent de la deuxième catégorie par leur contenu. Il s’agit là de vers stéréotypés, dépourvus de signification importante, qui apparaissent d’une manière ou de l’autre dans presque tous les *tasnif*-s de cette période. Leur raison d’être est, à notre avis, de donner à la mélodie la possibilité de changer et de « bouger ». Ils ont donc plutôt une fonction musicale que poétique. Nous considérons cette catégorie comme « cheville » et la désignons par la lettre Z. Un exemple : *Toyi habib-e man / Toyi aziz-e man* [Tu es ma bien aimée / Tu es ma chère] ; ou *Mâh-e man / Shâh-e man / Biyâ dami be baram / Biyâ ey tâj-e saram* [Ô Ma lune / Ô Mon roi / Viens un moment à côté de moi / Viens, ô ma couronne !]. Les variantes de ces sujets et bien d’autres de la même veine apparaissent dans de nombreux *tasnif*-s de cette étape.

Il est presque impossible de trouver une règle générale pour la combinaison de ces trois catégories, X, Y et Z, sur le plan formel. On peut dire cependant que la combinaison des catégories X et Z, et dans certaine mesure X et Y, est beaucoup plus fréquente que d’autres combinaisons.

On pourrait penser qu’il existe une tendance générale à faire correspondre la segmentation musicale à la segmentation poétique. Il y a des exemples (assez nombreux) où cette concordance existe. Mais les cas où cette clarté de relation entre la musique et les vers est absente ne sont pas rares : une segmentation ternaire (XYX) pour les vers superpose la segmentation plus compliquée de la musique (abcbdb’b) (voir Exemple 6) ou une forme voisine de couplet-refrain (X1ZX2X3Z) pour les vers, superpose une forme plutôt ternaire (ABA’) pour la mélodie.

2-2- Le rapport entre la coupe de la mélodie et celle de la parole

Étant donné la grande importance de la musique par rapport à la parole durant cette période, ce sont toujours les nécessités mélodiques qui s’imposent lorsqu’il faut faire un choix entre la dynamique musicale (dynamique dans le sens de mouvement et non d’intensité) et la sémantique littéraire. Autrement dit, pour que la musique ait la possibilité de « bouger », on se permet d’imposer des césures inhabituelles à la parole ou de ne pas se soucier de faire correspondre

forcément le schéma tension-détente de la parole au même schéma dans la musique.

Donnons quelques exemples. Dans le *tasnif* de l'Exemple 1³, lorsqu'on reprend le thème initial sur la deuxième ligne du vers « *khâham bar abruyat har dam kesham vasme* » [Je désire de passer du bleu de pastel sur ton sourcil], on répète les deux syllabes *-ruyat*, du mot *abruyat*, à la fin du premier segment du thème, comme c'était le cas, dans la première ligne, du mot *zolfat*. Or, si la répétition du mot *zolfat* (tes cheveux) ne pose aucun problème, celle de *-ruyat*, étant une partie d'un mot et non pas un mot complet, est, au moins selon le goût de nos contemporains, tout à fait inhabituelle, d'autant plus que, répétées isolément, ces deux syllabes forment un mot qui a une signification complètement différente : *ruyat* = ton visage. Le poète devient ainsi désireux de passer du bleu de pastel sur le visage de sa bien-aimée et non pas sur son sourcil.

khâ-ham ke bar zo - l fat zo - l fa - t har dam za - nam shâ - ne
 khâ-ham ba-rab - ru - yat ru - ya - t har dam ke-sham vas - me

Exemple 1

Dans le *tasnif* de l'Exemple 2 il y a plusieurs endroits où la non concordance apparaît. Le vers commence par *Âsemân har shab be mâh-e khish nâzad* qui veut dire : Le ciel se vante toutes les nuits de sa lune. Mais la mélodie initiale, qui se chante deux fois, coupe cette phrase juste après le mot *mâh-e*. Or ce mot tout seul n'a pas un sens complet et il faut entendre tout de suite le mot suivant, *khish*, *mâh-e khish* voulant dire « sa lune ». En persan, contrairement au français, le nom précède le pronom possessif. Ici *mâh* veut dire « lune » et *khish* veut dire « elle » (ou « lui »). En rajoutant un *-e* à la fin du nom on donne le statut de pronom possessif à *khish* et il signifiera « sa ». Donc en s'arrêtant après le mot « *mâh-e* », l'interlocuteur persanophone serait aussi en suspens que l'interlocuteur francophone en entendant « sa » (« sa quoi ? »). Ou encore, on peut dire que le *-e* fonctionne comme « de » (ou « à ») en français. Donc *mâh-e khish* veut dire « lune d'elle » (ou « lune à elle »). Si on s'arrête après *mâh-e*, on se demande « lune de quoi ? », « lune de qui ? ». Tout de suite après, le vers se chante en entier sur une phrase qui est le développement de la phrase initiale et qui se termine sur la note de conclusion du mode *châhângâh*, c'est-à-dire sur le ré. On est là en présence d'une autre non concordance entre texte et musique, la phrase mélodique étant conclusive (elle se repose sur le ré, note finale du mode)

³ Presque tous les exemples musicaux sont simplifiés dans les transcriptions.

tandis que la phrase verbale ne l'est pas : «Le ciel se vante toutes les nuits de sa lune mais il ne sait pas». (il ne sait pas ... quoi ?) Le deuxième vers (« [que] je me couche jusqu'à l'aube avec un ciel de lunes par terre »)⁴, est coupé en deux moitiés, dont la première (« je me couche jusqu'à l'aube avec un »), étant non conclusive, se chante sur une phrase mélodique conclusive (se reposant sur le ré).

A - se mân har shab be mâ - he A - se mân

5 har shab be mâ - he khi - sh(o) nô - zad mi na - dâ - nad Tâ sa-har -
â - se mân

10 gah khof-te bâ - yek Tâ to râ di - dam bo - tâ ney kâ-fê ras -
mah dar za - mi nam

15 tam ney mo - sol - mân Ru-yo mu - yat kar - de ghâ - fêl az go-nâ -

20 he kof - ro - di - nam Del to râ bi - nad be man Del to râ

25 bi - nad be man â - hes - te gu - yad qol ho - val - lâh Râst mi -

29 gu - yad to - yi al - ham do rab - bal - â - la - mi - nam ham do rab -

33 bal - - - â - la - mi - - - nam

Exemple 2

⁴ « Jusqu'à l'aube, je me couche par terre avec des milliers de lunes ». La lune est le symbole de la beauté et dans ce poème les lunes font allusion aux belles jeunes filles.

On peut signaler encore deux autres cas de non concordance dans ce *tasnif* : la coupe « inhabituelle » du troisième vers (*Tâ to râ didam botâ ney / kâferastam ney mosalmân*⁵) et la coupe du mot *alhamd* dans le dernier vers (l'avant-dernière portée), laissant la première syllabe, *al-*, pour la première phrase et l'autre syllabe, *-hamd*, pour la deuxième⁶.

La coupe inhabituelle des mots se trouve encore dans d'autres exemples. Dans l'Exemple 3, le mot *eshârat* du deuxième vers se divise en deux parties, *eshâ* et *rat*, dont la première reste dans une phrase qui se chante deux fois de suite.

1
To mu mi bi-ni-yo (to mu mi - bi-ni-yo) man picheshe mu (azi-ze-man) To ab

6
ru man e - shâ (to ab - ru man e - shâ -) rat - hâ - ye ab - ru (rat - hâ - ye ab - ru)

Exemple 3

Dans l'Exemple 4 aussi, les mots *duri* et *natavânam* subissent le même sort (*duri* et *natavâ-nam*).

Man ze to du - - - ri na - ta - vâ - nam di - gar

Exemple 4

2-3- Les chevilles

Le style particulier de chant, d'une part, et les nécessités mélodiques, de l'autre, font que des syllabes ou des mots se rajoutent à la parole. Une des pratiques très courantes de cette étape de l'évolution du *tasnif* est de rajouter la voyelle *o* à certaines syllabes allongées surtout dans les *tasnif*-s de *tempo* lent. Il s'agit en principe d'un artifice (cheville) visant à éviter l'incohérence rythmique du chant. Par exemple, dans l'Exemple 5, le poème est composé sur la formule

⁵ La coupe après le mot *ney* laisse l'auditeur en suspens : « Depuis que je t'ai vue, ô ma belle, je suis ni / blasphémateur ni musulman ». Traduction mot à mot : « Depuis que je t'ai vue, ô ma belle, ni / je suis blasphémateur ni musulman ».

⁶ Le mot *alhamd* est coupé en deux par la mélodie (voir transcription).

métrique suivante : *maf'ulo mafâ'elon mafâ'ilo fa'ul*. Les deux premiers vers utilisent chacun une syllabe allongée à l'endroit de la septième syllabe de la formule métrique *lon* qui vaut deux syllabes (ce sont les syllabes *nast* et *sobh* qui, étant allongées, couvrent les deux syllabes sept et huit de la formule métrique, soit *lon* et *ma*). Le troisième vers, à son tour, utilise une syllabe allongée à l'endroit de la sixième syllabe de la formule métrique ('*e*). Celle-ci aussi (la syllabe *sobh*) vaut deux syllabes et couvre la sixième et la septième syllabe de la formule métrique, soit '*e* et *lon*. Le quatrième vers, par contre, n'utilise pas de syllabes allongées.⁷

Syllabes

1.Em-shab	be	ba - re	ma - nas - t(o)	'ân	mâ - ye - ye nâz
2.Yâ - rab	to	ke - li	de sob - h(o)	dar	Châ - han - dâz
3.'Ey	ro - sha - ni - ye	-	sob - h(o)	be mash	req - bar - gard
4.'Ey	zol - ma - te shab		bâ	ma - ne bi - châ - re be - sâz	

Exemple 5

Si l'on voulait faire correspondre exactement les valeurs rythmiques de la mélodie aux valeurs des syllabes, on aurait trois rythmes différents dans la deuxième mesure de chaque ligne, soit :

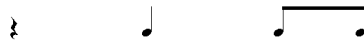
- pour les deux premiers vers :

Rythme 1



- pour le troisième vers :

Rythme 2



- et pour le quatrième :

Rythme 3



⁷ Ici, dans le quatrième vers, on recourt à une autre technique dans la poésie classique qui consiste à renverser l'ordre des syllabes courtes et longues : l'ordre court-long des syllabes six et sept est remplacé par l'ordre long-court (*bâ* et *ma*).

C'est probablement afin d'éviter cette incohérence qu'on rajoute la voyelle *o* à ces syllabes allongées de sorte qu'elles se transforment en deux syllabes conformément à la formule métrique principale.⁸

Quant aux mots rajoutés comme *azizam* (mon cher), *ey khodâ* (ô Dieu), etc., ils sont utilisés à des fins différentes. Il arrive qu'ils jouent le rôle de remplissage entre deux phrases distinctes, comme c'est le cas de l'Exemple 6. Dans la 6^{ème} portée, les mots *habib-e man* apparaissent dans une phrase qui se chante deux fois et lie les deux idées musicales des parties Y et X. Là, en répétant les derniers mots du vers précédent (*qand-e mokarrar*), le compositeur retarde le commencement de la phrase suivante qui se chante sur un vers appartenant à la catégorie X. Les mots rajoutés (*habib-e man*) jouent ici le rôle de remplissage de la fin de la mesure précédente pour lier les deux phrases en évitant une rupture dans la continuité du mouvement.

⁸ Comme on peut le remarquer, l'incohérence rythmique existe dans la troisième mesure, qui comporte deux fois un mètre ternaire (conforme à 6/8) et deux fois un mètre binaire (conforme à 3/4), ces derniers à cause de l'utilisation, à chaque fois, d'une syllabe longue (*han* et *bar*) à la place de deux syllabes courtes (la 11^{ème} et la 12^{ème}). Mais ce genre de changement de mètre est très courant dans la musique iranienne et ne provoque aucun sentiment de déséquilibre.

X a

Mâh gho - lâ - me ro - khe zi - bâ - ye tost

b

Sarv ka-mar bas - te - ye bâ - lâ - ye tost ('ey 'a - zi - zam)

c

Maj - ma-'e del - hâ - ye pa - ri - shâ - ne jam' ('ey ha - bi - bey ta - bi - bam)

b

Chi - ne sa - re zol - fe cha - li - pâ - ye tost ('ey 'a - zi - zam)

Y d

'Ey ma - he 'an - var La' - le to shek - kar
'Az ha - me beh - tar Qan - de mo - kar - rar

b'

(Ha - bi - be man) qan - de mo - kar - rar

la - be khan - dâ - ne tost ('ey 'a - zi - zam)

X b

Qan - de mo - kar - rar la - be khan - dâ - ne tost ('ey 'a - zi - zam)

Exemple 6

Quelquefois, ces chevilles sont utilisées pour allonger les phrases avant de les faire reposer sur les degrés importants de leur tétracorde ou de leur pentacorde (degré de conclusion ou note de suspension). Dans le même Exemple 6, les mots *ey azizam*, *ey habibam* et *ey tabibam*, à la fin de presque toutes les lignes,

jouent exactement ce rôle. C'est sûrement un trait du style de ces *tasnif*-s, un artifice pour «faire bouger» la mélodie en dehors des contraintes imposées par la carrure des vers.

3- Les modernes contre les anciens

L'évolution du *tasnif* consiste dans la modification de toutes ces particularités. La logique de cette évolution se définit par la tendance des musiciens des générations ultérieures à distinguer autant que possible leurs compositions des *tasnif*-s populaires, notamment quant à leurs traits caractéristiques, jugés illogiques et vulgaires. Ce sont les syllabes et les mots rajoutés, les parties Z et la non coïncidence de la coupe des vers et de celle de la mélodie qui, en effet, sont devenus la cible de leurs attaques.

Cette attitude critique envers les traits caractéristiques des *tasnif*-s anciens reste prédominante jusqu'à nos jours dans le milieu musical iranien et se reflète, depuis sept ou huit décennies, par un changement marqué de style, dont témoigne la littérature spécialisée consacrée à l'art vocal. Mehdi Forugh fut l'un des premiers auteurs⁹ à théoriser attentivement les principes de mise en musique des vers. Il argumente non seulement (1984, p. 14) contre tous les mots de remplissage comme *ey del*, *vây*, etc. mais aussi contre le rajout de la voyelle *o* entre les syllabes allongées en qualifiant ces procédés de « triviaux » et « sans signification » (1984, p. 88).

Dans les années 60, Dehlavi commence à écrire une série d'articles dans la revue *Musik-e Iran*, qu'il publie quarante ans plus tard sous forme de livre (Dehlavi, 2000) expliquant minutieusement toutes les règles à respecter pour mettre en musique des vers, y compris celle concernant les coupes littéraires et mélodiques.

La théorie la plus élaborée se trouve dans ce livre qu'on enseigne depuis des années dans les conservatoires, et ce, avant même sa publication. Une grande partie de cet ouvrage est consacré au problème du rythme dans la musique vocale. L'auteur y explique les règles du *aruz* et prescrit de faire correspondre les valeurs rythmiques du chant aux quantités de syllabes (longues et brèves) de la poésie. Pour expliciter ces règles, il donne maints exemples faisant correspondre scrupuleusement les mesures 3/4, 6/8, 2/4, etc. et les valeurs rythmiques aux formules *aruzi*.

Dans ses exemples, Dehlavi montre que, sur ce point, sa conception de la musique vocale ne dépasse pas celle des Anciens : respecter la quantité de syllabes

⁹ Forugh, Mehdi, 1984/1363, *She'r o musiqi* [Poésie et musique], Téhéran, Siyâvosh, livre écrit probablement dans les années 1960.

et envisager le style vocal comme strictement syllabique. Les Anciens, eux aussi, faisaient correspondre, bien qu'avec une certaine souplesse, les formules *aruzi* aux valeurs rythmiques et dédaignaient la composition de chants mélismatiques, tout en agréant une petite dose d'ornementation.

Cependant, si les Anciens évitent d'assujettir la création mélodique à d'autres contraintes d'ordre verbal, Dehlavi (p. 141-142) préconise la conformation de la ligne mélodique à l'accentuation des mots en plus de la métrique poétique. En se basant sur la théorie des linguistes iraniens selon laquelle l'accent dans la langue persane est un accent de hauteur, il est d'avis qu'il faut faire correspondre la courbe mélodique à cette accentuation. Autrement dit, la note sur laquelle on chante une syllabe accentuée doit être plus haute que les notes sur lesquelles on chante les autres syllabes du mot. Il va encore plus loin en prenant en considération l'emphase des mots. Dans la langue persane on peut s'appuyer sur différents mots d'une phrase pour avoir des expressions différentes. Par exemple, dans la phrase « *Amir be madrese raft* » [Amir est allé à l'école], si l'emphase est sur *Amir* cela revient à préciser que c'est Amir qui est allé à l'école et non pas quelqu'un d'autre, tandis que si l'emphase est placée sur *madrese* [école], cela signifie qu'Amir est allé à l'école et non pas ailleurs et que l'emphatisation de *raft* revient à dire qu'il est parti et n'est pas revenu. Pour Dehlavi, non seulement il faut respecter l'accent de chaque mot dans la ligne mélodique, mais il faut également souligner le mot qui porte l'emphase en le mettant, en bloc, sur les notes les plus hautes de la mélodie. Cela veut dire que si, par exemple, on veut s'appuyer sur *Amir*, il faut que les deux syllabes *A-* et *-mir* soient chantées sur les deux notes les plus hautes de la phrase mélodique, en plaçant la syllabe *-mir*, porteuse de l'accent de hauteur, plus haut que la syllabe *A*. Dehlavi précise que « les mélodies vocales [...] se créent à partir de la musique des mots » (p. 164). Ailleurs, il conclut très explicitement que « le compositeur doit obtenir le rythme de sa musique vocale à partir de la métrique des vers et sa mélodie vocale à partir de l'accent des mots » (p. 208).

Finalement, il traite les aspects sémantique et syntaxique des vers dans un petit chapitre vers la fin de l'ouvrage, où il préconise que la musique exprime le sens des vers et suive sa coupe syntaxique. Pour ce dernier point, c'est-à-dire la concordance entre coupe mélodique et coupe syntaxique (donc sémantique) de la parole, il précise que si un vers n'est pas conclusif, il ne faut pas que la mélodie sur ce vers soit conclusive et vice-versa, « car, dans ce cas, l'harmonie nécessaire entre le poème et la musique se perdrait » (Dehlavi, p. 209).

Il est certain que tous les musiciens modernes n'ont pas systématiquement appliqué toutes ces règles à leurs compositions. Ces normes sont, en effet, tellement strictes qu'on peut difficilement imaginer (surtout s'agissant de chants syllabiques) qu'elle permette de composer deux mélodies nettement différentes

sur un seul et même vers. Pourtant, l'approche de Dehlavi, et d'autres théoriciens de la même ligne, a eu un très grand impact sur la pensée mélodique dans la musique vocale des dernières décennies.¹⁰

4- Les chants religieux

Cette tendance ne concerne pas seulement la pratique de la composition, mais aussi, et surtout, la pensée théorique des musiciens et des musicologues. Les tenants de la musique ancienne, convaincus par les arguments des modernes, déploient de grands efforts pour justifier les « erreurs » des Anciens. C'est dans ce sens qu'il est affirmé que la plupart des *tasnif*-s anciens sont à l'origine des airs chantés dans les *ta'zie*, drame musical religieux créé et interprété essentiellement à l'occasion de l'anniversaire du martyr de l'Imam Hoseyn. Les tenants de cette hypothèse croient que la non concordance de la parole et de la mélodie dans les *tasnif*-s anciens s'origine dans le fait que le passage du sacré au profane n'ait pas été assez soigné quant au choix ou à la création des vers appropriés, tandis que, dans les versions originales, les coupes mélodiques et poétiques se trouvaient en parfaite concordance.

Il est presque unanimement accepté que la musique vocale actuelle doit beaucoup à la musique religieuse de l'époque *qâjâr*. En fait, les chanteurs religieux ont gardé et transmis les secrets de l'art vocal et ses subtilités modales. Beaucoup de maîtres chanteurs anciens, comme Eqbâl-Âzar, Nakisâ, Ali Khân Nâyeb os-Saltane'i, étaient liés au milieu religieux ou étaient disciples de ceux qui étaient attachés à ce milieu (Mashhun, 1994, p. 661-666). Le *ta'zie* était un des véhicules majeurs de la transmission des connaissances musicales dans le domaine de l'art vocal. Cela est également valable pour l'Azerbaïdjan où le *ta'zie* fut semble-t-il encore plus efficace qu'en Iran dans la formation du répertoire de la musique classique (Shushinsky, 1985, p. 17, 20, 21, 47).

Il faut noter cependant que ce qui recueille l'unanimité des connaisseurs, à propos de l'influence de la musique religieuse sur la musique profane, concerne plutôt le chant non mesurés qui constitue sans doute l'apogée de l'art vocal iranien. C'est en principe les parties non mesurées des *ta'zie*, aussi bien que celles d'autres genres religieux, qui eurent un impact considérable sur la musique classique profane. Pourtant cet impact n'était sûrement pas unidirectionnel, et ce, notamment, en ce qui concerne les chants mesurés de type *nowhe*, chant de lamentation religieux, chanté aussi bien dans le cadre du *ta'zie* que

¹⁰ Pour une discussion détaillée sur ces deux esthétiques ancienne et moderne, voir Fatemi, 2005.

dans celui du *sine zani*¹¹, et comparable au *tasnif*. Autrement dit, les *tasnif*-s, étant très « ambulants », pouvaient à leur tour pénétrer dans le champ religieux.

En fait, certains témoignages de l'époque confirment ce sens inverse de circulation des *tasnif*-s du profane vers le religieux. Mostowfi (1998, p. 283 et 297) nous informe à deux reprises sur ce genre de pratique : « Les enfants *seyyed*¹² commençaient à chanter un *nowhe* composé à partir d'un *tasnif* courant de l'époque sur des vers religieux [...] A cette époque, un *tasnif* [...] en vogue, dans le mode *châhârgâh*, a servi de modèle pour la composition d'un *nowhe* ». La circulation se faisait donc dans les deux sens et il est fort probable qu'un *tasnif* composé originellement dans le domaine profane, ayant une coupe mélodique différente de celle de son texte, ait pu se retrouver dans le domaine religieux avec, de façon tout à fait fortuite, des paroles « appropriées », à la coupe correspondant à celle de la mélodie. Soulignons aussi que la non concordance ne caractérise pas tous les *tasnif* profanes de l'époque. Bien au contraire, beaucoup de *tasnif*-s présentent une structure « logique » quant au rapport entre la parole et la mélodie.

Le seul document écrit rapportant la non concordance entre mélodie et parole dans les *tasnif*-s à l'hypothèse de « l'adaptation des chants religieux » est un court ouvrage de Buzari, chanteur et connaisseur du *ta'zie* qui a vu la fin de l'époque *qâjâr*. Dans cet ouvrage, Buzari (2006, p. 69) indique que Sheydâ, grand compositeur de *tasnif*, a utilisé les mélodies des *nowhe*-s composés par Seyyed Mostafâ Mir Azâ Kâshâni (compositeur réputé de *nowhe* de l'époque *qâjâr*), pour créer des *tasnif*-s profanes. Buzari présente à cet effet les paroles de seulement quatre *nowhe* ainsi que celles de trois *tasnif*-s équivalents. Il n'y a malheureusement pas de transcription musicale.

Il est évident que ce nombre limité d'exemples n'est pas suffisant pour valider l'hypothèse avancée par cet auteur, d'autant plus que seulement deux d'entre eux sont utiles pour la présente discussion : le premier et le troisième. L'auteur, en effet, ne cite pas le *tasnif* correspondant au quatrième *nowhe* de Sheydâ, tandis que le texte du deuxième *nowhe* ne correspond pas à la version connue aujourd'hui du *tasnif* équivalent. Autrement dit, l'auteur connaissait probablement une autre version du *tasnif* de Sheydâ avec une mélodie différente¹³.

¹¹ Cérémonie de deuil pour le martyr de l'Imam Hoseyn.

¹² Le titre *seyyed* [seigneur] est réservé aux descendants (supposés) du Prophète.

¹³ On connaît également deux autres *tasnif* avec les mêmes paroles (*Agar mastam man...*), les deux dans le mode *navâ* et non pas en *mokhâlef* (le mode du deuxième *nowhe*), qui étaient chantés par Qoli khân-e shâhi (dans l'album de Rajâ'i, 1994). Les mélodies de ces deux *tasnif*-s non plus ne peuvent pas correspondre aux paroles du *nowhe*.

Des deux exemples qui restent, le troisième est un *nowhe* en *afshâri* dont le *tasnif* équivalent correspond bien à la version citée par Pâyvar (1996, p. 337) bien que celle-ci soit dans un autre mode (*segâh*) : on peut chanter le texte du *nowhe* sur la mélodie de cette version. Pourtant, il s'agit d'un *tasnif* où parole et mélodie concordent, ce qui est en porte-à-faux avec les allégations de Buzari : « les experts avouent que la version de Mir Azâ était plus réussie que celle de Sheydâ », étant donné que les paroles du *tasnif* ne sont pas moins appropriées à cette mélodie que celles du *nowhe*.

De fait, seul le premier exemple permet d'illustrer l'hypothèse d'une plus grande concordance (rationnelle) texte-musique au sein du *nowhe* en comparaison avec le *tasnif* homologue. Ce dernier, dans le recueil de Pâyvar (p. 169) se chante comme dans l'Exemple 7 (Kerâmati, 2006). On voit bien que dans la mesure 3 les deux premières syllabes du mot *tamannâ* se répètent. C'est également le cas de la syllabe *bi* de *bijâ* dans la mesure 8 précédée par une particule *be* qui n'a pas de sens ici.

Bâ-sha daz la' - le__ to__ yek bu - se__ ta - man - (ta man) - nâ - ye__ de - la - m

Mi-ke sham khej - la - ta - zin khâ - he - she__ bi - (be bi) jâ - ye__ de - lam

Exemple 7

Par contre, si l'on chante la parole du *nowhe* sur cette mélodie, on voit bien qu'il n'est pas nécessaire d'ajouter ou de répéter des syllabes (Exemple 8). En fait, il semble que deux syllabes ait manqué au texte du *tasnif* pour s'adapter complètement à la mélodie, ce qui aurait incité Sheydâ à dupliquer les syllabes sur le dernier temps des mesures 3 et 7. Il apparaît donc clairement que les paroles de la version de Mir Azâ (originale selon Buzari) ne sont pas mutilées, contrairement à celles de la version de Sheydâ.

Ey sha he gham kho - re__ om - mat__ pe - da - re__ man be__ ko - ja -

5 yi? Shâ fe - e ru - ze__ qi - yâ - mat__ pe - da - re__ man__ be ko - jâ - yi?

Exemple 8

Mais en examinant de plus près la version de *tasnif*, on voit bien que la seule différence métrique entre le texte de celle-ci et celui de *nowhe* est qu'une syllabe manque à celle-là par rapport à celle-ci. C'est pour cette raison, semble-t-il, que le *tasnif* se termine sur le temps faible de la 4^{ème} mesure, tandis que la note de conclusion du *nowhe* tombe sur le temps fort de la 5^{ème} mesure. Cette petite différence ne pouvait pas contraindre le compositeur du *tasnif* à rajouter au texte de celui-ci des syllabes supplémentaires pour le conformer à la mélodie du *nowhe* originaire. L'Exemple 9 fournit une alternative possible à la composition de ce *tasnif*.

Bâ-sha daz la' - le__ to__ yek bu - se__ ta - man - nâ - ye__ de - lam__

Mi-ke sham khej - la - ta - zin khâ - he - she__ bi__ jâ - ye__ de - lam__

Exemple 9

Cela montre bien que le rajout des syllabes relève, chez les Anciens, d'une sorte d'ornementation du texte, susceptible de conférer ici et là de la souplesse au phrasé musical.

Par ailleurs, d'autres éléments de l'ouvrage de Buzari contribuent à invalider l'hypothèse ici envisagée. D'abord, l'auteur ne profère aucun jugement esthétique dans sa comparaison entre les œuvres de Mir Azâ et de Sheydâ, tandis que sa seule remarque sur l'avantage supposé du *nowhe* original ne concerne curieusement pas le premier exemple, avec sa parole mutilée en raison de contraintes mélodiques, mais le troisième où une telle mutilation ne se manifeste pas. En fait et avant de citer la version *tasnif* du premier exemple, il note simplement que « sur la mélodie de ce *nowhe*, un *tasnif* a été composé avec une courte répétition de mots » (Buzari, 2006, p. 69). De plus, il présente Sheydâ comme un poète, calligraphe et compositeur de bon aloi et précise que les *tasnif*-s qu'il a composés à partir des *nowhe* de Mir Azâ « étaient approuvés par les experts et les gens ordinaires » (*ibid.*). Enfin, les *nowhe* des exemples 2 et 3 cités par Buzari sont remplis de chevilles et de parties Z (*sarv-e ravân-e man, ârâm-e jân-e man, bâ vafâ, mah laqâ*, etc.), c'est-à-dire d'éléments contre lesquels les tenants de la rationalisation du *tasnif* se dressent.

Au total, l'ensemble de ces observations va à l'encontre de l'hypothèse consistant à expliquer toutes les « anomalies » concernant le rapport texte-musique au sein des *tasnif* comme étant le résultat d'adaptations mal faites de chants religieux.

Conclusion

Pour sortir le *tasnif* de la sphère populaire et lui conférer un statut plus noble, les musiciens modernes, probablement influencés par l'Occident dont ils estimaient rationnel le système musical, ont essayé de théoriser le rapport entre la parole et la musique au sein du seul genre vocal mesuré de la musique iranienne. Ces musiciens imposent de fait totalement leur point de vue à la pensée musicale du pays, de telle sorte que même les traditionalistes se trouvent désarmés devant leurs argumentations. Blessés par les accusations visant le sens esthétique des maîtres anciens, les tenants de la tradition tentent de justifier les supposées fautes occasionnelles de ces derniers en les attribuant à quelque maladresse dans l'adaptation des chants religieux : les maîtres connaissaient bien les règles mais ils les appliquaient surtout à leurs *tasnif* originaux.

Il y a des raisons pour rejeter aussi bien les accusations des modernes que la défense des traditionalistes. Tout d'abord, soumettre la parole aux « caprices » de la mélodie peut bien être un choix esthétique et non pas le signe de l'ignorance de « règles » incontournables. Ce choix qui garantit les mouvements libres et la fraîcheur de la mélodie est celui des grands maîtres du passé. De l'époque timouride, avec un maître incontestable comme Abdolqâder Marâghi, jusqu'à la fin de l'époque ottomane, dont les musiciens ont continué la tradition d'Abdolqâder, ce choix est dominant. Les recueils de *tasnif*-s du XV^e au XVII^e siècle, examinés par Owen Wright (1992) montrent bien l'expansion de cette esthétique. Toutes les chevilles, tous les mots rajoutés, de même que les parties Z des *tasnif*-s *qâjâr* peuvent être interprétés comme autant de succédanés récents et, bien sûr, simplifiés, des *tarannom* et des *alfâz-e naqarât* - autrement dit des onomatopées à mélismes - des Anciens.

D'autre part, les mélodies circulaient dans les deux sens entre les sphères religieuse et profane. Non seulement les *nowhe* pénétraient dans la sphère profane, mais aussi des *tasnif* se transformaient en *nowhe*. Cette dernière pratique s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans les cérémonies de *sine zani* où maints *nowhe* sont calqués chaque année sur des chansons de variété. Rien ne prouve qu'il eût existé, à l'époque *qâjâr*, deux esthétiques musicales différentes dans les domaines religieux et profane. Au contraire, le fait que certains maîtres très réputés de l'art vocal iranien fussent des élèves de chantres religieux, allié à l'indifférence manifestée par Buzari dans la comparaison effectuée par lui entre les versions de *nowhe* et de *tasnif*, montre bien que les critères esthétiques des deux domaines ne pouvaient pas être différents.

En somme, toutes les caractéristiques des *tasnif*-s anciens, sous le rapport texte-mélodie, relèvent de traits d'un style traditionnel qui évite de soumettre totalement la mélodie aux contraintes de la parole. En ignorant cette réalité, les modernes ont imposé une théorie rigide à la pratique musicale qui, au cours des

dernières décennies, a sérieusement hypothéqué la créativité mélodique dans le domaine du *tasnif*.

Bibliographie

- BROWNE, Edward G., 1970, *A Year Amongst the Persians*, London, Adam and Charles Black.
- BUZARI, Ebrâhim, 2006/1385, « Ta'zie dar Irân va do majles-e ân » [Le ta'zie en Iran et la description de deux actes], *Faslnâme-ye Musiqi-ye Mâhur*, vol. 31, p.63-82.
- CATON, Margaret Louise, 1983, *The Classical Tasnif: A Genre of Persian Vocal Music*, Dissertation for the degree Doctor of Philosophy in Music. Los Angeles, University of California.
- DEHLAVI, Hoseyn, 2000/1379, *Peyvand-e she'r o musiqi* [La relation entre la poésie et la musique], Téhéran, Mâhur.
- FATEMI, Sasan, 2005, « Peyvand-e she'r o musiqie : qâ'ede yâ sabk ? » [La relation entre la poésie et la musique : règle ou style ?], *Faslnâme-ye Musiqi-ye Mâhur*, vol. 28, p.137-160.
- FORUGH, Mehdi, 1984/1363, *She'r o musiqi* [Poésie et musique], Téhéran, Siyâvosh.
- GOBINEAU, Comte de, 1922, *Trois ans en Asie (de 1855 à 1858)*. vol. 1, Paris, Bernard Grasset.
- KHALEQI, Ruhollâh, 2002/1381, *Sargozasht-e Musiqi-ye Irân* [Histoire de la musique d'Iran], Vol. 1, Téhéran, Mâhur.
- MASHHUN, Hasan, 1994/1973, *Târikh-e musiqi-ye Iran* [L'histoire de la musique d'Iran], vol. 2, Téhéran, Simorgh/Fâkhte.
- MOSTOWFI, Abdollâh, 1998/1377, *Sharh-e zendegân-ye man* [L'histoire de ma vie], vol. 2, Téhéran, Zovvâr.
- PAYVAR, Farâmarz, 1996/1375, *Radif-e âvâzi va tasnif-hâ-ye qadimi, be revâyat-e ostâd Abdollâh Davâmi* [Radif vocal et les *tasnif* anciens, selon le maître Abdollâh Davâmi], Téhéran, Mâhur.
- SEPANTA, Sâsân, 2003/1382, *Chesmandâz-e musiqi-ye Iran* [Le panorama de la musique de l'Iran], Téhéran, Mâhur.
- SHUSHINSKY, Fridun, 1985, *Âzarbâyjân khâlq musiqichilâri* [Les musiciens de l'Azerbaïdjan], Bakou, Bâki Yâzichi.

TAHMASBI, Arshad, 1996/1375, *Tasnif-hâ-ye Âref* [Les tasnif d'Âref], Téhéran, Mâhur.

WRIGHT, Owen, 1992, *Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and Its Precursors*, London, School of Oriental and African Studies, University of London.

Discographie

KERÂMATI, Mohsen, 2006, *186 tasnif-e qadimi* [186 *tasnif* anciens], Coffret de cinq CD, CD no. 1, M.CD-209, Téhéran, Mahoor.

RAJA'I, Farhang, 1994/1373, *Ganj-e sukhte* [Le trésor brûlé], Coffret de cinq cassettes, Téhéran, Ehiâ'e Ketâb.