

Du sillon du disque aux replis de la mémoire : Le cas de l'Asie intérieure

Jean DURING*

Transcription, description, prescription

S'agissant de faire le point sur l'usage des documents sonores que nous livrent les différents média modernes, il semble préalablement utile de comprendre à quoi nous avons affaire, que représentent ces documents dans leur contexte d'origine, ce que l'on peut en tirer, et les malentendus (c'est le cas de dire) qui pourraient résulter de leur usage. Toute nouveauté est précédée par un « déjà là », qui apparaît sur un fond dont elle ne se détache que lentement.

L'avènement du disque ou du rouleau de cire n'est pas le moment zéro d'un processus qui s'amplifie, se complexifie et s'industrialise au fil des temps, mais un nouveau support qui prolonge l'écriture et annonce l'image dont on espère qu'elle rendra de plus grand services encore à la transmission musicale. Les enregistrements témoignent du souci presque aussi ancien que l'écriture elle-même de symboliser les inflexions mélodiques par une trace éphémère ou durable. Le calame glissant sur le papier de Samarkand pour noter dans un *bayâz* les textes des chansons (avec parfois des indications de rythme ou de modulation), précède le stylet gravant la cire pour livrer la copie unique d'un événement fugitif. La question des enregistrements doit donc s'envisager dans ses rapports à l'écriture autant qu'à la mémoire. Dès l'origine, les musicologues acquérant ces rouleaux s'empressèrent de les transférer en quelque sorte sur le papier pour les rendre intelligibles grâce à la notation, laquelle était alors le seul support disponible à des fins d'analyse et de comparaison. De nos jours encore, les média les plus fidèles et les plus accessibles sont loin d'avoir supplanté les transcriptions, non pas que l'écriture apporte un plus à l'enregistrement sonore, mais parce qu'elle opère une sorte d'officialisation, de fixation, frustrante pour la sensibilité mais satisfaisante pour la raison, ce qui est

* CNRS.

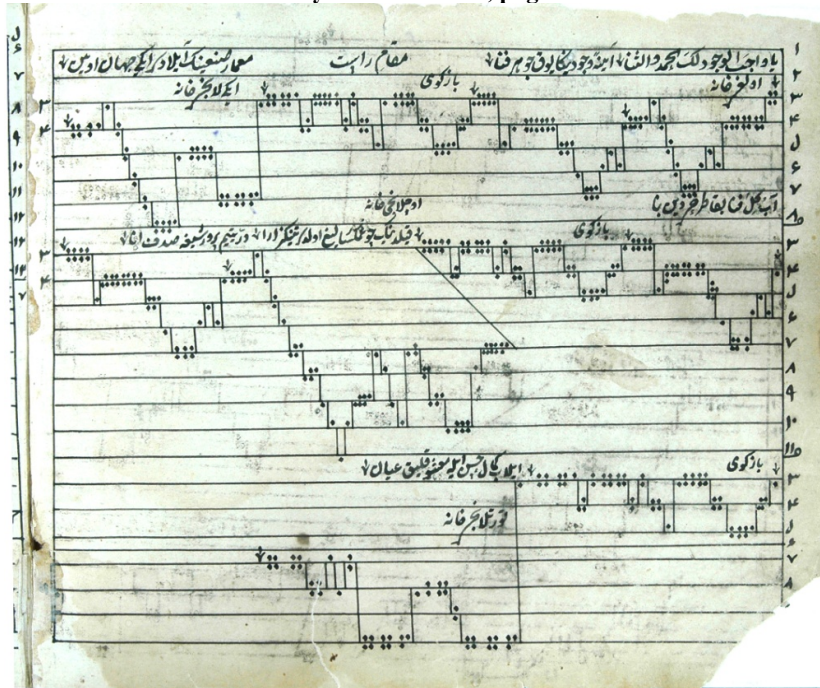
peut-être son objectif caché. Elle joue donc de l'agentivité en dépassant la description, pour *prescrire ce qui doit être*, comme plusieurs exemples le suggèrent.

Le souci de conserver les répertoires apparaît sporadiquement dès le XVII^e s. avec les transcriptions de Bobowsky, alias Ali Ufki en notation occidentale. Comme on le sait, ce jeune polonais formé à la musique occidentale devint, par un caprice du destin, un lettré de la cour ottomane, et transcrivit 550 pièces aisément déchiffrables, mais pas forcément faciles à restituer. Il fut suivi par Kantemir en 1715 qui nota 350 pièces (ou en récupéra les notations en système *abjad*). Puis, après une longue période où l'on ne semble pas s'intéresser aux notations comme mode de transmission, apparaît, au XIX^e siècle, un autre système dû à l'initiative de Hambartsum Limoncian (1768-1839), qui, encouragé par le Sultan, consigna de nombreuses chansons arméniennes ainsi que des mélodies ottomanes. Il inventa pour cela une notation musicale, à partir des *khaz* (neumes) arméniens, qui fut en usage durant quelques décennies.

Il est significatif que le souci de préserver ou d'écrire la musique soit d'abord le fait de non musulmans ou d'« Occidentaux » ; un captif polonais converti et formé au sérail, un savant prince roumain qui connaissait 14 langues, un Arménien. C'est-à-dire des personnes qui envisageaient l'écriture comme un outil fondamentalement profane, dépourvu de l'aura de sacralité que lui prêtent les *ahl al-kitâb*. Dans le monde turc et persan, la première tentative systématique due à un musulman natif est probablement celle de Kômil Khôrazmi, qui en 1883 réalisa la transcription du répertoire classique et royal du Khôrazm. Il se met à l'ouvrage pour répondre à la décision du khân de fixer et légitimer un corpus canonique aux proportions imposantes. Cette entreprise survient plus d'un siècle après les Ottomans, mais bien avant tous les autres peuples d'Asie intérieure. De plus, il s'agit d'un répertoire monumental, alors que ses prédécesseurs (Kantemir et autres) ne transcrivaient que des pièces autonomes. Le maître imagina pour cela un système de tablature de *tanbur*, puis de *dutôr* (transcription 1).

Le conservatisme des gens du Khorazm, évident dans leur architecture, est également un trait caractéristique de leur musique. Afin de la restaurer, un khan du début du XIX^e siècle envoya spécialement un musicien de cour à Boukhara pour y rapporter des modèles et des secrets de composition. Plus tard, entre 1864 et 1910, le répertoire se cristallisa sous le règne du khân Muhammad Rahim-khôn, alias Feyruz II, poète et passionné de musique aux exigences sans compromis. Déplorant que des douze *maqôm* décrits dans les sources classiques, il n'en restât que six, il considérait son devoir royal d'empêcher que le moindre fragment de répertoire se corrompît ou tombât dans l'oubli, et émit à cette fin le décret suivant : « Il est proclamé que les *maqôm* du Khorazm sont la propriété inaliénable du peuple. Ceux qui contesteraient ce décret, qui déprécieraient le rôle des *maqôm* et qui ne les exécuteraient pas comme il convient seront sévèrement punis » (Avaz, 1997, p. 135). Régulièrement le khân faisait repasser aux musiciens de cour leur « permis de chanter », si l'on peut dire.

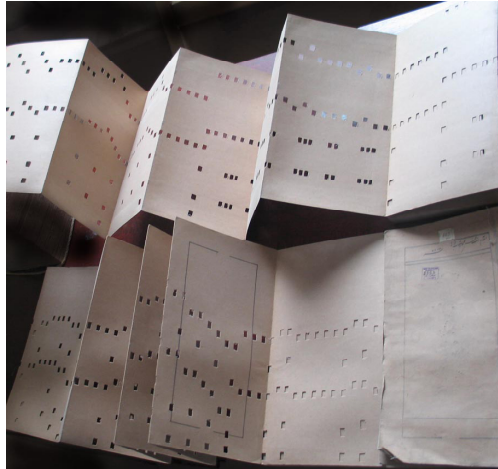
Transcription 1 : Kômil Khôrazmi, 1883, transcription du répertoire classique et royal du Khôrazm, page 1



Malgré leur clarté, les tablatures de Khorazmi, ont été à peine exploitées, de sorte que le répertoire s'est transmis oralement avec plus ou moins de précision, lorsqu'on n'en a pas oublié des pans entiers. (La transcription d'une bonne partie de ce répertoire par M. Yusupov (1980, 1987), n'est pas fiable et donc jamais utilisée). Toutefois il est actuellement en cours de restauration par un musicien de premier ordre, Rustam Boltaev¹, de Khiva.

Dans la même ligne se situe l'initiative du soufi Qalandar Donmas qui, au début du XX^e siècle, enregistra tout le répertoire du *maqâm* khorezmien sur un limonaire, une sorte d'orgue mécanique. Les boîtes de cartes perforées ont été conservées et attendent toujours d'être remises dans un appareil du même genre. Compte tenu du contexte, il y avait là encore une intention délibérée de consigner un répertoire intégral d'une façon qui dépassât les moyens courants de l'époque. À cette époque les disques et rouleaux de cire existaient déjà, mais il en aurait fallu des centaines pour enregistrer tout le répertoire. Ainsi, cette entreprise fait date : il s'agit d'une *intégrale*, qui est directement le produit d'une performance enregistrée, et non une transcription ni une dictée d'un musicien à un musicologue.

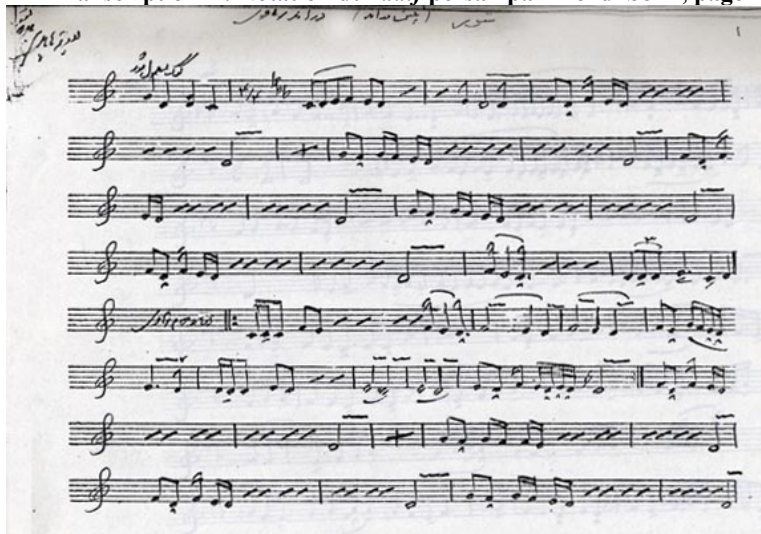
¹ Grâce une subvention d'une ONG, il a commencé par reconstituer et faire jouer en ensemble le *maqâm* Râst, considéré comme prioritaire. Certaines parties présentaient une originalité unique par rapport aux versions transmises oralement. Par la suite il travailla sur un corpus appelé Dutor Maqôm.



Photographie n° 1 : Enregistrement par Qalandar Donmas du répertoire du *maqâm* khorezmien sur un limonaire

Le jalon suivant de l'histoire des transcriptions des répertoires modèles est la réalisation de l'Iranien Mehdi Solhi, qui, vers 1920, nota en solfège occidental ce que l'on considère comme le modèle canonique de la musique persane. Sa transcription ne fut jamais publiée, mais servit de base à un travail analogue entrepris par le maître Musâ Ma'rufi et publié en 1962, un peu avant son décès.

Transcription 2 : Notation du *radif* persan par Mehdi Solhi, page 1



Dans ce type d'entreprise, un autre jalon fut pour l'Asie intérieure la transcription du *Shash-maqôm* boukharien (1924) par Uspenskii (1897-1949) agissant sur ordre du ministre de l'époque. Cette transcription très schématique, guère descrip-

tive et dépourvue des paroles en persan n'a quasiment jamais été utilisée. Compte tenu du style vocal boukharien, on comprend que ce travail, qui est le fait d'un musicologue occidental, a peu de chance de servir aux musiciens. Il s'agit fondamentalement d'une entreprise symbolique, en l'occurrence commanditée par l'État. (Il faut remarquer qu'en ce qui concerne le chant, le mode de notation approprié est tout simplement la transcription des poèmes, avec quelques indications mélodiques, comme par le passé. En ce qui concerne l'Iran, il semble qu'aucun chanteur ne se réfère à des notations ou pratique le solfège)².

Après cette période de fixation par l'écriture, un changement radical a lieu : désormais on ne transcrit plus les airs de mémoire ou en interrogeant un interprète qui le dicte section par section à un informateur (comme Beliaev ou Uspenskii). Soit l'interprète connaît le solfège³, soit son enregistrement est transcrit par un spécialiste.

La nouvelle donne : l'enregistrement *long playing*

Durant longtemps, le format des 78 tours ne permettait pas d'enregistrer de longues pièces. Hoseyn-qoli, le fameux maître *qâjâr* (m.1915) laissa 3 ou 4 disques 78 tours de son *radif* du *maqâm Segâh* interprété au *târ*. Mais il n'était pas concevable, tant techniquement que commercialement, de lui faire jouer son *radif* complet en une soixantaine de disques. Dans les années 50 et 60 se répand un nouvel appareil qui va changer le monde de la musique : le magnétophone. Ce sont d'abord les énormes et pesantes machines à fil de fer, puis les appareils à bande que des amateurs commencent à acquérir. Quant au LP vinyle, il reste la plupart du temps un support soumis à la loi du marché bien plus qu'à la patrimonialisation. Toujours est-il qu'avec ces nouveaux outils, il est désormais possible d'enregistrer l'intégrale de certains répertoires exemplaires. On distingue deux types aux tenants et aux aboutissants différents : les enregistrements faits par des amateurs, et ceux réalisés officiellement.

Les premières réalisations sont celles des Ouïgours du Xinjiang. Turdi Akhon (1881-1956), un barde à la mémoire phénoménale, est choisi parmi d'autres pour enregistrer la version des Douze *muqâm* ouïgours⁴. Un magnétophone à fil de fer est laborieusement transporté de Shanghai à Urumqi. Il servira au premier enregistrement du *Onikki muqam*, le second étant réalisé un peu plus tard avec un appareil à bande. Le musicologue Wan Tong Shu transcrivit l'intégrale en 2 volumes denses, en fusionnant dit-on les deux enregistrements pour aboutir à une version idéale (1959). Comme dans le cas d'Uspenskii, cette version ne comporte pas les paroles, dont le contenu lyrique ou spirituel gênait les censeurs chinois. En 1994 l'Académie de Recherche sur les *Muqâms* ouïgours et le Ministère de la Culture de Xinjiang publia une nouvelle version officielle en 12 volumes qui diverge de celle de Wan, comme si elle avait été refaite à partir d'autres sources⁵. Une raison en est

² Le cas de Mohsen Karâmati est différent : c'est à des fins didactiques qu'il a enregistré 186 *tasnifs* de 'Abdollah Davâmi en utilisant les notations que F. Pâyvar en avait faites. (1996).

³ C'est le cas du maître ouzbek Ari Bâbâkhânov (Jung, 2010), ou du Tadjik 'Abduvali 'Abdurashidov qui ont récemment publié leur transcription du *Shash-maqôm*, ou de ses parties.

⁴ Conformément à l'idéologie de la Tradition, on chercha un représentant unique, pour en faire le père fondateur, sans s'embarrasser des autres transmetteurs.

⁵ *Uyghur 12 muqami*, Xinjiang Khelq neshiryati, Urumqi, Xinjiang, 1994. *Onikki muqam tikstlari*, 1968, autres éditions en 1980, 2005.

que Wan transcrivait ce qu'il entendait sans prendre en compte les variations d'accordage, si bien qu'il manqua la cohésion modale de nombre de sections. Autre défaut, comme chez Uspenskii, la partition ne comporte pas les paroles qui sont reléguées à la fin de chaque volume. Dans la seconde publication, les partitions ont été éditées avec soin mais les paroles ne sont toujours pas placées sous les mélodies. Il aura fallu attendre environ 60 ans pour qu'une 3^{ème} édition soit en cours de préparation avec les textes sous les notations. De plus, peu satisfaits par la transcription officielle qui est excessivement descriptive au niveau de la mélodie, des ornements et du rythme, et toutefois lacunaire en ce qui concerne l'adaptation du texte aux mélodies, des musiciens ont préparé leur propre version, plus lisible, et de fait, plus complète. Il se peut qu'elle remplace bientôt l'autre, mais entretemps, il y aura probablement une nouvelle version officielle issue d'un aller retour entre l'enregistrement et la notation.

Il est curieux que tant de notations de ces répertoires patrimoniaux soient dépourvues de paroles. Kantemir n'a pas noté une seule chanson, tandis qu'en Iran c'est la version instrumentale du *radif* persan qui a surtout occupé les musicologues (transcription de Ma'rufi, puis de Daring, puis de Piriâkân et Vohdâni). Il y a bien la difficulté d'écrire le texte de droite à gauche alors que la mélodie se lit dans l'autre sens, mais la raison profonde en est que les notations s'adressent bien plus aux instrumentistes qu'aux chanteurs, car dans ces traditions, c'est la poésie et la connaissance des mètres et des cycles rythmiques qui constitue le support principal de la mémoire. Si l'on a tardé à livrer à la fois les notes et les textes, c'est en partie parce que les chanteurs se débrouillaient avec leurs petits cahiers de textes, *bayâz*, où ils consignaient les poèmes attribués à chaque *maqâm*. De nos jours encore, en Iran les chanteurs n'utilisent pas les notes, tandis que les instrumentistes s'y réfèrent souvent pour pallier aux défaillances de la mémoire, mais jamais en concert. L'avantage des notations sur l'enregistrement qui en est à l'origine est qu'instantanément on peut trouver le passage recherché. Il est concevable qu'à l'avenir, on ait recours à des livres électroniques capables de jouer les passages voulus, mais de toute façon, pour rafraîchir la mémoire, les notations sur papier resteront plus commodes.

Avant d'aller plus loin, il semble que le statut et même l'existence de ces répertoires monumentaux doivent être envisagés dans la perspective des moyens de fixation par lesquels ils sont passés et passeront encore. Tels qu'ils nous sont présentés à la fin du XIX^e siècle, ces *nuba* ou *maqâm* d'Asie centrale et de Perse sont comparables à des palais ou de superbes medersas, des constructions qui furent achevées, parachevées, puis conservées dans l'état. Toutefois, l'architecture nous dit que ces cas sont très rares, qu'un bâtiment évolue et se transforme avec le temps, se démolit, se restaure et s'agrandit, qu'il est habité, répond à des besoins variés, ou encore tombe en déshérence, vidé de ses meubles et de ses décorations, puis détourné de sa fonction ou réhabilité en musée ouvert aux visiteurs, mais fermé aux locataires. Il faut donc s'attendre à retrouver des phases de ces devenir dans les monuments musicaux apparemment les mieux conservés, et a fortiori à petite échelle, dans les répertoires de pièces discrètes qui circulent - discrètement aussi - d'une génération à l'autre.

Ce qui pose aussi la question de leur avenir : que faire avec toute cette matière ? Se contenter de la reproduire, de rivaliser de brio ou d'originalité dans son interprétation, à l'instar de la musique occidentale qui pourrait bien avoir livré à l'Orient ses modèles de référence et ses concepts d'œuvre, voire de "notes" qui se laissent précisément « noter » ? Mais la Tradition, paradoxalement, demande de dépasser les œuvres (tout en s'appuyant sur elles), pour avancer dans la direction qu'elles indiquent. En pratique, plusieurs attitudes ont cours selon les cultures ou les individus. Nous en évoquerons quelques-unes entre la restauration et le parachèvement, la recherche des principes, la déconstruction, l'immobilisme, l'indifférence, la récupération ethnico nationale, la folklorisation ou la touristification.

Légitimer les manipulations. Fixer le passé plutôt que transmettre

En ce qui concerne le *muqam* ouïgour, on a l'impression que la sauvegarde du répertoire a servi en fin de compte à légitimer sa manipulation, plus qu'à le transmettre. Non seulement les paroles en ont été escamotées, ce qui s'est passé aussi pour le *Shash-maqôm* de Boukhara dont les textes persans ont fini par être remplacés en Ouzbékistan par des vers ouzbeks, mais encore, le style d'interprétation originale a été profondément altéré. Très rares sont les musiciens qui le perpétuent, car, au lieu de se référer à la source, qui n'a jamais été diffusée, les responsables culturels ont promu une version officielle sous une forme orchestrée (quoiqu'encore monodique), avec des intonations ajustées aux intervalles occidentaux (une manipulation dont le *mugham* Azerbaïdjanais a souffert plus qu'aucune tradition), avec des tempos accélérés d'année en année. Les performances ouïgoures, même enregistrées à Tachkent, reproduisent les arrangements prescrits par l'Académie de Muqâm, que l'on retrouve dans toutes les interprétations en ensemble. La distribution des rôles, les tutti, solo de flûte, reprise au luth, voix féminines et masculines, refrains en chœur, etc., tout est désormais prévisible, et ce, d'autant plus que les enregistrements intégraux en ont été réalisés et diffusés en CD.

La version ouzbek fut enregistrée et publiée dans les années 1970 en une vingtaine de disques. L'interprétation correspond au goût de l'époque, avec un orchestre étendu, des choristes, des alternances de voix masculines et féminines, style qui est toujours en vigueur de nos jours dans les performances très officielles. Pourtant, les Anciens ne jouaient ce répertoire qu'en formation très réduite, souvent même en duo ou tout seul en s'accompagnant au *tanbur*. Il s'agit d'une évolution générale de beaucoup de musiques classiques d'Asie intérieure, effet d'occidentalisation auquel il n'y a guère que l'Inde et l'Azerbaïdjan qui y aient résisté. Le Muqam ouïgour a subi ce processus jusqu'à ses limites : non seulement par le nombre d'interprètes réunis, mais par la transformation des *muqam* en spectacle total comparable à un opéra, avec trame narrative, personnages, chorégraphies, costumes et décors, le tout destiné autant à la scène qu'à la vidéo. De plus, le tempo s'est considérablement accéléré au fil du temps. Cette évolution n'est pas seulement imputable à des directives officielles, elle est aussi le fait de certains individus, notamment les jeunes. Un groupe de *muqamistes* ouïgours qui s'était constitué à Tachkent vers 2001 a fini par se disperser parce que le leader forçait le tempo au point que les autres

n'arrivaient pas à suivre. Ce processus correspond en partie à la « touristification » : le Xinjiang est un lieu exotique pour un milliard de chinois Han ; il attire les touristes dans des restaurants locaux où se produisent des musiciens et des danseuses. Il est même question de faire chanter le *muqam* sur des textes chinois⁶.

Parachever ou achever

Une autre démarche consiste à *parachever le legs traditionnel*. Le projet de fixer le passé a conduit à la restauration, à la reconstruction de certains répertoires monumentaux. Il est difficile de composer une *nouba* ou un septième *maqâm* boukharien, mais certains l'ont fait sans toutefois parvenir à homologuer leur production⁷. Il était moins osé de développer ce qui existait déjà en rajoutant quelques pièces. En Iran, personne n'a osé toucher au *radif* depuis Abolhasan Sabâ qui y a intégré deux ou trois mélodies régionales.

Les *maqâm* les plus complets de la série des 12 ou 6 suites, comportent chacun environ 30 pièces distinctes, la plupart ayant des caractéristiques métriques, rythmiques et de tempo. En dressant le tableau synoptique de tous les *maqâms*, il apparaît que certaines *suites* sont incomplètes par rapport à d'autres. On en a conclu que des pièces du puzzle ont été perdues, et qu'il convenait de remplir les vides par des compositions conformes aux critères correspondants. Cela s'est passé chez les Ouïgours avec Yunus Mijit et chez les Tadjiks avec A. Abdurashidov au sein de l'Académie de *maqâm*⁸. Cette démarche a son équivalent dans la restauration des monuments, comme en Ouzbékistan où chaque carré de faïence manquant a été bouché par une copie en général grossière, du carreau correspondant. Bien sûr, il arrive que de nouvelles pièces parviennent à égaler la qualité des anciennes, mais la question est plutôt celle du sens de la démarche de restauration. Elle s'enracine dans l'idée que ces répertoires existaient bien sous une forme achevée, parfaite, immuable, en quelque sorte fermée, et qu'ils étaient conçus comme des unités indivisibles, bien que l'exécution d'une suite *maqâm* s'étende couramment sur deux heures, ce qui n'était pas un format très réaliste à une époque où la notion de concert était toute différente.

Confrontée à cette tendance, la musicologie critique doit adopter une démarche de déconstruction. Un examen rapide de la structure des 6 *maqôm* ouzbek-tadjiks, révèle son caractère hétérogène, voire hétéroclite, avec toutes les pièces instrumentales placées en introduction. Il semble plutôt qu'on ait regroupé des suites autonomes de longueur moyenne afin d'arriver à 6 plutôt qu'à 12, 17 ou 24 *maqâm*. Sans entrer davantage dans les détails, ces cas semblent relever de l'idéologie, reflétant une fascination pour un type de cohérence, de perfection structurelle qui s'impose par un effet de masse et de durée. Cette conception de la musique aurait peu de chance de se réaliser sans l'existence de supports de la mémoire consignants

⁶ L'histoire de la constitution du Onikki Muqam au XX^e siècle reste à faire, mais sans perdre de vue qu'il ne s'agit pas ici « d'invention de tradition ».

⁷ C'est le cas de M. Ergashev de Douchanbé, qui a arrangé une suite *maqâmique* en Hejâz (une gamme modale non exploitée dans le Shash-maqôm).

⁸ Le point remarquable dans ce cas est que les pièces ajoutées ont été composées en concertation, par plusieurs musiciens à la fois. L'édition de ce répertoire intégral est imminente.

les savoirs dispersés des informateurs⁹, comme l'écriture ou les enregistrements qui d'ailleurs par la suite sont officialisés par leur transcription. On peut se demander pourquoi, alors que les enregistrements parlent presque tous seuls, tant de musiciens sont encore obsédés par la notation de leur répertoire. Ils pourraient se contenter d'un catalogue audio, de *maqâm* ou des pièces-modèle à titre pédagogique, car dans bien des cas, la transcription mal faite n'est d'aucune utilité, et n'a de sens que symbolique. Ainsi, on assiste en Iran à une prolifération de notations, elles-mêmes tirées des enregistrements qui souvent, notamment avec les genres *taqsim* et *radif*, ne sont que des actualisations parmi d'autres de modèles abstraits, de figures ou d'itinéraires, ou même simplement des improvisations réussies. Alors que les enregistrements donnent malgré leurs lacunes une image acoustique fidèle de ce qu'a fait un musicien ou plusieurs, il est paradoxal d'assister dans des cultures musicales orales, à ce retour en force de l'écriture, appuyée par l'utilisation de logiciels, lesquels sont pourtant conçus dans le dédain de tout ce qui ne correspond pas au système tonal et métrique occidental.

Transcription 3 : Page d'une méthode de *sâz* azerbaïdjanais

The image shows a page of musical notation for a *sâz* method. It consists of five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 84. The notation includes a melody line and a complex rhythmic accompaniment for the strings, with various note values and rests. The page is numbered 1 through 20 at the end of the staves.

À titre d'exemple nous détachons une page d'une méthode de *sâz* azerbaïdjanais où la mélodie Dilgham est notée en si majeur (alors que do convenait aussi bien), tandis que le bourdon rythmique des cordes à vides est consigné note pour note, le tout rendant la partition illisible pour un musicien de tradition orale.

Capter le geste musical

Faute d'un contre-exemple audio, on aura un aperçu du jeu réel du *sâz* avec quelques photos de Adalat Nasibov, le plus grand *ashugh* instrumental de son époque. Bien entendu, il n'a jamais rien eu à faire avec les notations et à chaque fois qu'il annonce un des 70 *hava* des *ashugh*, il semble le réinventer dès la première note sous le feu de l'inspiration. Voilà ce que les enregistrements et les notations ne pourront jamais représenter : une gestuelle non seulement expressive, mais témoignant d'une relation fusionnelle avec l'instrument.

⁹ Dans le cas du Shash-*maqôm* tadjik ouzbek, c'est en compilant les répertoires de plusieurs transmetteurs que l'on a constitué la vulgate.



Photographie n° 2 : Adalat Nasibov en concert



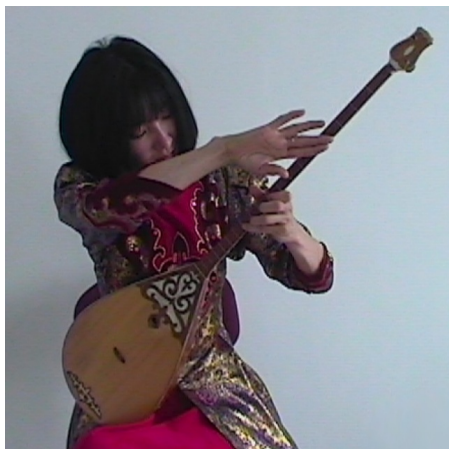
Photographie n° 3 : Adalat Nasibov en concert



Photographie n° 4 : Adalat Nasibov en concert

Dans toutes les cultures il y a des musiciens dont le jeu est incompréhensible sans sa gestuelle, qu'il s'agisse de micro mouvements des doigts ou d'une implication totale du corps. Les joueurs de luth kirghiz et kazakhs en ont fait un genre

particulier quasi acrobatique ou chorégraphique. *Pour la transmission des musiques de ce type, le seul support valable est la vidéo, le film*¹⁰.



Photographie n° 5 : Aygul Ulkenbaeva, jouant du *dombra* kazakh

Quand l'icône devient idole

Après le fétichisme des notations et la sacralisation par les enregistrements engendrant des modèles canoniques, arrêtons-nous un peu sur d'autres attitudes par rapport au legs du passé. On se limitera à quelques cas exemplaires de la façon dont les traces acoustiques laissées par les maîtres sont réinterprétées techniquement ou réintégrées dans le flux du présent.

Tout en étant conscient des pièges et des illusions que peuvent receler le recours exclusif aux documents sonores anciens, il faut évidemment en reconnaître les innombrables avantages. Au niveau le plus élémentaire, il peut s'agir de restaurer un système qui aurait été simplifié ou altéré au niveau du rythme, des intervalles, des structures modales ou autre. Un cas remarquable en est donné à notre époque en Azerbaïdjan. Le système officiel azerbaïdjanais ainsi que la pratique instrumentale (en particulier à travers les frettes du *târ*) prend en compte certains intervalles essentiels à l'interprétation et à la différenciation des modes communs à la plupart des traditions du Moyen-Orient. Cependant les modes persans ou arabes adaptés au *Mugham âzeri* perdent leurs intervalles de seconde neutre qui sont remplacés par des degrés stables ou fluctuants selon la pente et l'attraction mélodique : au lieu du 3/4 de ton on joue soit un demi-ton, soit un ton affaibli d'un ou deux commas¹¹.

Avec l'arrivée d'Alim Qasimov et ses accompagnateurs sur la scène musicale, ce système va révéler son incohérence. En 1987 déjà, Alim Qasimov démontrait qu'il pouvait parfaitement chanter dans les intonations disons arabe, persane et

¹⁰ C'est pourquoi l'auteur de cet article a filmé, entre 1999 et 2008 plus de six heures de vidéo des répertoires des grands maîtres des luths ouzbeks et kirghiz.

¹¹ Ce système pourrait avoir été prescrit à partir de l'échelle idéale de Saffuddin, mais certains degrés (demi-tons très serrés et tierce harmonique) sont probablement un emprunt aux mélodies modales (*hava*) des bardes *ashugh*.

anatolienne, et considérait les intonations officielles comme fausses. Son accompagnateur, Malik Mänsurov, légitimait l'intervalle de seconde neutre par son usage en 1914 dans les disques de Shekle Aläskär. En écoutant ces enregistrements, plusieurs musiciens de talent sont revenus récemment aux anciens intervalles et réintroduisent la seconde neutre dans *Shur* ou *Humâyun*. Au fil du temps, Malik Mänsurov rajouta des frettes sur son *tar*, à tel point qu'il en compte environ 26 à l'octave. Ainsi, les 78 tours ont permis de légitimer les intonations que les enregistrements de l'époque soviétique (après 1920) ont effacées en diffusant en masse des intonations nouvelles. Quelques musiciens ont suivi cette voie comme Elman Saliev, mais curieusement, la majorité d'entre eux, notamment ceux de la génération précédente, ont été profondément conditionnés par le système officiel et récusent ces intonations qu'ils qualifient d'iraniennes, ignorant qu'elles ont cours dans toute l'Anatolie et dans le monde arabe. Question de goût, il n'y a pas de vérité en art, même si cette palette de 26 intervalles est plus riche que l'ancienne.

Une conséquence notable des premiers documents sonores pourrait donc être de retourner la perspective des musiciens et des amateurs vis à vis de leur héritage. En principe la tradition se présente comme la continuité, la préservation du passé, mais en pratique, cette position –qui vaut pour la littérature, la poésie, la peinture, l'artisanat, etc.– est difficile à tenir pour la musique, notamment lorsque les conditions de vie et les structures sociales évoluent rapidement. La raison est aussi technique : l'objet musical est immatériel et n'a d'autre substrat que la mémoire.

Prenons l'exemple de l'Iran ou de l'Azerbaïdjan : il y a soixante ans, quelles étaient les sources permettant de cerner la tradition musicale ? On ne remontait pas plus loin que ce qu'on peut appeler *la mémoire du grand-père* : à savoir qu'un maître âgé de soixante dix ans perpétuait un style remontant tout au plus à son enfance et livrait des informations ou des anecdotes mettant en scène des personnages importants de la tradition datant de son enfance. Au-delà on ne savait pas grand chose sur la nature et la situation de la musique. Notre maître 'Ali Akbar Shahnâzi se souvenait bien de son père, et savait que son grand-père 'Ali Akbar Farahâni était une très grande figure à la cour de Nâseroddin shâh. Il disait que le *radif* de son père remontait à trois cent ans, alors que rien ne permet d'affirmer que Farahâni ne l'avait pas composé lui-même vers 1850. De nos jours, faute de trace écrite, il n'existe aucune composition en Iran dont on puisse dire avec certitude qu'elle remonte à plus de deux siècles. C'est seulement grâce à quelques disques anciens, et plus encore à des enregistrements réalisés officiellement vers 1960 et 1970, que s'est constitué un répertoire canonique, avec le discours qui lui est couramment attaché pour estomper la diversité et la multiplicité des artefacts équivalents. Pendant quelques décennies, le passé récent dont témoignaient les 78 tours était quasiment dissimulé. Il y avait bien sûr une raison technique, le gramophone étant dépassé par l'électrophone, mais, il semble que les esprits et les oreilles n'étaient pas préparés à intégrer ce passé. De fait, lorsqu'on enregistra à la Radio les répertoires canoniques ou canonisés de deux ou trois transmetteurs parmi les plus importants, ces sources restèrent quasi secrètes durant longtemps. Seuls les initiés pouvaient se procurer des copies. De même, Nur 'Ali Borumand, un des plus importants transmetteurs avait dit-on emprunté à Hajji Âqâ Mohammad Irâni (alors presque cente-

naire) les bobines qu'il avait eu le bon esprit de faire enregistrer par Esmâ'il Qahremâni jouant le *radif* de Mirzâ 'Abdollâh. Borumand travailla sur ces bandes puis passa un contrat avec la Radio nationale pour son enregistrement *personnel* de ce répertoire, et ne rendit jamais les bandes que sa famille cacha ou détruisit après sa mort. Par ailleurs, durant cinquante ans, un enregistrement magistral, réalisé en privé par Behzâd Fakham-dowle Behzâdi le meilleur élève de Hoseyn-qoli, ne sortit jamais d'une collection privée¹².

Il est probable que les décideurs culturels n'avaient pas envie de voir un autre *radif* concurrencer le premier. Il en va de même du *radif* d'Esfahân du chanteur 'Abbâs Kâzemi, qui n'est toujours pas pris en considération. Pour un musicien praticien, la prise en compte de tous ces répertoires ou de ces versions conduirait à une saturation. En revanche, il est possible qu'un public d'amateurs s'y intéresse. Après la révolution, la situation changea progressivement, et de nos jours, presque tous les documents de référence couvrant une soixantaine d'années, sont disponibles sur le marché en CD. Ce cas mérite d'être souligné : les Iraniens ont complètement rattrapé leur passé récent et continuent à remonter dans le temps. Les Turcs aussi, dans une mesure bien plus faible, mais avec une grande abondance de documents classiques autant que régionaux. Les Azerbaïdjanais sont également dans la course, avec des sites internet et, entre autre, seize CDs couvrant toutes les archives vocales du Karabagh, pour des raisons politiques évidentes.

La question qui émerge de cette nouvelle situation est désormais : que faire avec tous ces enregistrements ? Il ne s'agit pas seulement de plans de sauvegarde et d'archivage sans cesse à revoir au fil des nouvelles technologies et des financements, mais bien plus d'une question qui s'adresse aux musiciens issus des cultures concernées, et d'ailleurs de plus en plus intéressés aussi par les cultures allochtones. Le problème essentiel n'est pas la mémorisation, l'extension du répertoire qui pourrait être facilité par les notations, mais ce que l'on peut en tirer. Or, faire revivre ces musiques n'est pas simplement une affaire d'oreille, mais entre autre de perception globale d'une situation qui engage le corps, le geste, l'interaction entre les participants. La part visuelle est une composante essentielle d'un mode de transmission pré-sententielle, c'est pourquoi nous insistons plus haut sur la nécessité de filmer les performances musicales. Le cas suivant illustrera ce propos.

À Téhéran en 2004, un concert annonce : M. X. joue le répertoire de Hoseyn-qoli (m. 1915) à partir des enregistrements qu'il a laissés. Démarche méritoire, car le jeu du maître de la cour Qâjâr équivalait toujours au summum de la technique, de la densité, et de la subtilité, sans parler de son souffle et de son inspiration. Entre deux motifs chantés, le moindre de ses solos est toujours une source d'émerveillement même pour les joueurs de *târ* les plus habiles. Le jeune soliste commence par lire une présentation soulignant certaines particularités de ce style. Puis il prend un *târ* dont il a enlevé la sixième corde par souci d'authenticité, et entame une pièce qu'il a apprise d'un vieux disque. Perplexité et déception des amateurs : on retrouve bien la ligne mélodique dessinée avec un tremblement rapide du plectre, mais sans accentuation, avec un son timide, un souffle court. Alors

¹² Finalement ces enregistrements, qui datent des années 1950, ont été publiés en deux CD chez Mahoor, de même que ceux de Morteza Neydâvud.

qu'on attendait une déclamation, on a l'impression qu'il bredouille son texte. À la fin de la démonstration, les sarcasmes fusent. De toute évidence, le jeune homme n'a même jamais vu un maître jouer le *târ* à l'ancienne manière. En effet, on ne peut aborder ce style sans avoir passé des heures en face d'un grand interprète, les yeux écarquillés, à imiter ses gestes, à sentir sa disposition intérieure, à observer son attitude, à deviner son approche de la musique, de la vie. Devenir le disciple d'une pile de vieux disques ne mène pas loin. Si l'un ou l'autre ont progressé par cette voie, c'est qu'ils avaient déjà une base stable, ou qu'ils avaient rencontré quelqu'un dont le jeu comportait quelque trace du style ineffable dont certains disques anciens témoignent.

Ces conditions étaient parfaitement remplies dès sa jeunesse par le regretté Cincen Tanrikorur (m. 2000), que l'on peut considérer comme le disciple posthume du divin Jamil Bey Tanburi. La découverte des anciens enregistrements de ce génie le bouleversa. Il rompit complètement avec le style de son maître, l'étonnant tzigane grec Jorgo Banajos, et développa au *'ud* le jeu de *tanbur* de Jamil Bey, en une démarche profondément créative. Il ne se contenta pas de restaurer le style ottoman, il innova et réussit si bien que son jeu du *'ud* devint la référence pour la génération qui suivit, avant d'être débordé par un autre courant¹³. Malgré sa science et sa rigueur, il ne tomba pas dans le dogmatisme, il ne fit pas d'une icône une idole, ce qui en revanche fut le cas d'un de ses confrères iraniens dont l'itinéraire est intéressant à un autre titre mais dont on taira le nom par discrétion.

Dans un premier temps, ce dernier parvint à restaurer le style le plus pur d'un instrument persan qui avait été considérablement occidentalisé. Il contribua à sauver un instrument et sa technique en écoutant sans relâche, durant plus de vingt ans, quelques disques 78 tours du plus brillant maître qui eût laissé une trace enregistrée de cette école. Il consulta par ailleurs tous ceux qui avaient un tant soit peu travaillé avec son maître posthume. Chercheur épris de pureté, il devint effectivement l'héritier unique du maître *qâjâr*, non seulement en tant que dépositaire de sa science, mais comme un véritable disciple, lui vouant une vénération sans borne. Malheureusement, au terme de sa démarche d'auto-clonage, considérant qu'il avait accédé à la vérité ultime, il devint un maître à penser, un gourou pour ses nombreux élèves. Sortant de sa réserve naturelle il durcit ses positions jusqu'à l'agressivité, tandis que son art instrumental stagnait sans dépasser le niveau de la parfaite imitation. À la longue, beaucoup de ses anciens élèves, le désavouèrent, tout en reconnaissant qu'il leur avait beaucoup appris.

Quelle leçon tirer de ce cas ? C'est qu'en isolant la musique de tout contexte humain et relationnel, on risque de manquer la nature présente de cet art, qui lui confère à la fois son caractère d'événement et sa dimension *éthique*. Or l'éthique ne se cultive pas dans l'isolement. De fait, le maître en question ne s'est guère impliqué avec d'autres musiciens, se limitant à des solos, dans un répertoire également très restreint. Il recommandait à ses disciples de s'abstenir d'écouter toute autre musique, même persane, qui ne corresponde pas à ses normes. Le comble du fétichisme et de l'adulation fut atteint lorsqu'il chargea un de ses élèves de transcrire la

¹³ A noter que durant les deux derniers siècles de la période ottomane, le *'ud* n'était pas un instrument très classique. Tanrikorur contribua à redorer son blason et à le faire revivre.

façon dont lui-même avait joué, disons note pour note (aux ornements près) un *maqâm* ou *dastgâh* entier, qu'il avait mémorisé d'après la transcription que l'auteur de ces lignes avait faite du modèle original enregistré au *târ* par maître Borumand. C'est un peu comme si l'on transcrivait à des fins prescriptives la performance d'un nocturne de Chopin enregistrée par Rubinstein.

Analyse d'une mise en boucle : performance, enregistrement, transcription, performance, enregistrement, etc.

Il est intéressant d'analyser la dialectique *performance, enregistrement, transcription* de ce cas de figure. Le processus est plus complexe qu'il y paraît et bien loin du schéma traditionnel de type 'an 'an 'an soit « un tel a transmis à un tel, qui le tient de untel » (qui a donné *ananevi*, « traditionnel » en turc). En fait, le droit fil de la transmission fait des boucles en passant par la transcription et par l'enregistrement. La déconstruction, ou la généalogie de cette transcription peut se schématiser ainsi :

1) **Apprentissage présentiel** ; (1^{ère} génération ou « niveau », 1900-1918 : Esma'il Qahramâni apprend par cœur le répertoire de Mirzâ 'Abdollâh et devient son assistant (*khalife*) ;

2) → **enregistrement** du répertoire de Mirzâ (2^{ème} génération, vers 1955) : Hajji Âqâ Mohammad Irâni enregistre le *khalife* Esma'il Qahramâni, et confie les bandes à N. A. Borumand qui les utilise mais aussi les dissimule pour toujours ;

3) → apprentissage oral à partir des enregistrements ; (3^e génération, vers 1965, Borumand mémorise le répertoire à partir des bandes et en travaillant avec Qahramâni) ;

4) → second enregistrement du répertoire (3^e « niveau » : vers 1970, Borumand enregistre le répertoire qu'il a mémorisé) ;

5) → transcription par J. During, du second enregistrement réalisé par Borumand, diffusée à plus de 15000 exemplaires ;

6) → apprentissage oral de X. auprès de Borumand (4^e génération) et utilisation de la transcription ;

7) → troisième enregistrement du répertoire par X. (4^e « niveau », vers 1995) ;

8) → seconde transcription par Z., du troisième enregistrement réalisé par X. (5^e « niveau », vers 2000) ;

9) → 6^e « niveau » à venir ? Réapprentissage à partir des secondes notations ?

Esquisse de modélisation des voies de la transmission

Pour conclure nous céderons à la tentation de modéliser quelque peu le processus de transmission tel qu'il se déroule entre la présence et l'absence, entre les personnes et leurs traces, entre les replis de la mémoire et les sillons du disque.

Durant toute la période préindustrielle, l'apprentissage était *présentiel* et *oral*. L'écrit pouvait consigner un texte poétique, des nomenclatures, des schémas, mais pas de mélodies très précises. Idéalement l'apprentissage se faisait de maître à élève. Pour l'Iran on citera 'Ali Akbar Shahnâzi, 'Abdollâh Davâmi, Mahmud Karimi, trois maîtres parmi d'autres qui n'avaient aucun recours à la notation. Le cas

de Shahnâzi, fils de Hoseyn-qoli, est d'autant plus remarquable qu'il avait composé beaucoup, notamment un *radif* et des pièces mesurées très difficiles à mémoriser, uniquement mentalement, sans recours aux notations (il ignorait le solfège) ni au magnétophone. Toujours dans l'espace préindustriel, une variante de ce processus est *la transmission par immersion*. L'immersion dans le milieu permet d'accéder à un excellent niveau, ou précède l'accès à des « master class » qui parachèvent la formation. Les cas sont nombreux, notamment avec le chant.

À l'époque moderne, le « milieu » intègre la présence (des professeurs ou des cercles de connaisseurs), les transcriptions et les enregistrements ou les média comme le film et la radio. C'est ce mode d'apprentissage mixte qui est de loin le plus répandu actuellement. Une variété rare est *l'autodidactisme traditionnel*, dont le chanteur ouzbek-tadjik Jurabek Nabiev (n.1941) est un exemple exceptionnel. Il a appris la musique tout seul par immersion dans le milieu et en écoutant tout ce qu'il pouvait à la radio et par les disques. Doté d'une mémoire quasi en temps réel, il a acquis un répertoire considérable dans tous les styles, mais a toujours cherché à se perfectionner auprès des maîtres de son temps comme Barnô Es'hakova dont il s'est imprégné du style, ou Bôy Mohammad Niâzov pour le *Shash-maqôm*. Bien entendu il appartient à cette génération qui disposait de disques et de magnétophones, mais il ne s'est jamais appuyé sur des notations, même pour les quelques deux cent chants classiques qu'il a composés. On peut supposer qu'il s'aidait du magnétophone pour fixer ses compositions personnelles, à l'instar de Bôy Mohammad Niâzov.

Contrastant avec cet exemple rare, le type de transmission le plus courant de nos jours est simplement *l'autodidactisme par tâtonnement*. Les jeunes se lancent dans la musique en s'appuyant uniquement sur des enregistrements, des partitions, des méthodes, des séquences didactiques ou artistiques sur *Youtube*, et lorsqu'ils butent sur les difficultés, ils se contentent de prendre quelques leçons afin d'acquérir seulement des rudiments techniques.

Bibliographie

- AVAZ, K., 1997, *Olis Ohanglar, Distant sounds and melodies*, Tachkent.
- DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand*, Téhéran, Éditions Soroush, rééd. 2006, *The Radif of Mirzâ 'Abdollah, A Canonic Repertoire of Persian Music*, Teheran, Mahoor.
- DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.
- JUNG, Angelika, 2010, *Der Shashmaqam aus Buchara: Überliefert von den alten Meistern, notiert von Ari Babakhanov*, Berlin, Verlag Hans Schiler.
- PÂYVAR, Faramarz, 1996, *Radif-e âvâzi va tasnifhâ-ye qadimi be ravâyet-e Ostâd 'Abdollah Davâmi*, Téhéran.
- YUSUPOV, Matniyaz, 1980, 1987, *Khorezmskie makomy*, en 3 vol., Tashkent.