

La musique classique en fête : Le cas du *muqâm* azerbaïdjanais

Sasan FATEMI*

1. La classicité mise en question

Le *muqâm*, en tant que genre musical le plus important de l'Azerbaïdjan, s'inscrit dans la grande tradition musicale arabo-irano-turque, tout en étant plus proche de la culture musicale iranienne que de celles des Arabes et des Turcs. Les documents sur l'origine directe de l'état actuel de cette musique remontent au XIX^e siècle mais, comme dans le cas de son homologue iranien, ce serait une erreur de croire que son passé se limite à cette époque. J. During, en parlant des origines de la tradition *âzerie*, affirme son attachement à « celle des *maqâms* » irano-arabo-turcs et précise qu'« elle remonterait donc à la synthèse élaborée du IX^e au XI^e siècle à Baghdâd entre les courants arabes, persans et peut-être byzantins, théoriquement unifiés dans les ouvrages théoriques de Fârâbi (X^e s.) et de ses successeurs » (During, 1988, p. 35). La branche iranienne de cette tradition de *maqâm* subit, à partir de l'époque safavide (XVI^e et XVII^e siècle), une décadence progressive jusqu'à l'époque *qâjâr* au XIX^e siècle. C'est à cette époque qu'un mouvement de revivification de la tradition musicale voit le jour simultanément en Azerbaïdjan et en Iran ; ici dans la cour des souverains *qâjârs* à Téhéran et là, en l'absence d'une cour royale, dans les réunions des mécènes cultivés à Shusha, dans un Azerbaïdjan qui venait tout juste de se séparer de l'Iran après une période de guerres intenses entre le pouvoir central et la Russie. Ce que dit During à propos du rassemblement des « éléments épars » de la tradition musicale du passé en Iran du XIX^e siècle (*ibid.*, p. 36) est également valable pour l'Azerbaïdjan : Shusha et Téhéran ont commencé presque simultanément à réorganiser et à resystématiser ce qu'ils avaient hérité du passé. Les résultats différaient normalement mais les différences étaient beaucoup moins nombreuses que les ressemblances, surtout jusqu'au début du XX^e siècle. Bref, le *muqâm* azer-

* Professeur associé à l'Université de Téhéran.

baïdjanais et le *dastgâh* iranien sont les produits de deux démarches distinctes de réorganisation d'une seule et même musique.

Dans la littérature ethnomusicologique il y a une tendance à considérer les différentes musiques de la grande tradition musicale arabo-irano-turque comme musiques d'art, savantes ou classiques. On trouve ces qualificatifs aussi bien dans les titres que dans les contenus des ouvrages sur les musiques arabes, du Maghreb et du Mashriq, sur la musique ottomane et celles de l'Asie Centrale et aussi, particulièrement, sur la musique iranienne.

Quant au *muqâm* azerbaïdjanais les qualificatifs sont les mêmes. Bien que les chercheurs attirés par ce sujet ne soient pas très nombreux, ils n'ont pas hésité à le considérer comme musique d'art, savante ou classique (voir, entre autres, During, 1988, p. 7, 9, 35 ; Naroditskaya, 2000, p. 247).

Rien n'est plus logique que ces estimations car, étant donné les liens qu'établit le *muqâm* avec l'ancienne tradition savante arabo-irano-turque et en particulier avec la musique dite persane qui partage le même passé et le même sort avec elle, il n'y a aucune raison de la qualifier autrement. En fait, les Azerbaïdjanais eux-mêmes considèrent leur musique comme grave et sérieuse, comme nous allons le voir dans les pages suivantes. Mais s'ils n'y appliquent pas le qualificatif « classique », la considérant plutôt comme une musique « professionnelle de tradition orale » (*shifâhi an'anali profesionâl musiqisi*) (Zohrabov, 1996, p. 3), c'est en raison des instructions évolutionnistes du régime soviétique qui réservait l'adjectif « classique » pour la musique la plus « évoluée » de l'Occident¹. Th. Levin, après avoir parlé d'une sorte de mythe soviétique selon lequel la musique « professionnelle » serait l'état plus sophistiqué de l'évolution de la *folk music*, écrit : « Although Soviet writings admit to the folk-classical dichotomy in European music [...] the term 'classical' is not outside the European sphere » (Levin, 1980, p. 151).

Ceci dit, il faut nuancer un peu ce propos. On sait que les musiques des trois zones géographiques, Iran, Azerbaïdjan et Transoxiane, ont vécu une période relativement longue de décadence avant de reprendre, chacune de son côté, un souffle nouveau au XIX^e siècle. Après l'époque timouride, les fondements théoriques de la musique ancienne ont progressivement perdu leur compatibilité avec les nouvelles pratiques musicales sans être remplacés par d'autres concepts ou notions théoriques. Au XIX^e siècle, on recommence à réorganiser les répertoires existants, représentant maintenant des musiques assez différentes de la musique ancienne, et à restituer le statut du musicien et de son auditeur, dans les cours des *Khânât* à Boukhara, des *Qâdjâr* à Téhéran et dans les réunions des lettrés et des mécènes à Shusha. Ainsi, ces musiques, sorties d'une période de décadence, commencent à vivre une période de « reclassicisation » et, à cet égard, elles doivent être considérées plutôt comme l'héritage d'une grande tradition classique qui les unit les unes aux autres.

Dans un autre écrit dont cet article est tiré, j'ai argumenté qu'une des caractéristiques des musiques classiques (ou une des conditions nécessaires pour reclassiciser une musique) réside dans la particularité de son auditoire (Fatemi, 2005, p. 458-

¹ Pour les questions de l'invention en Occident de l'opposition notionnelle folk/art music et de l'appropriation en exclusivité de la notion d'universalisme par la musique savante occidentale, voir la synthèse réalisée par Gelbart, 2007.

461). C'est une caractéristique dont l'importance a toujours été soulignée par les chercheurs comme, entre autres, Signell qui a consacré une grande partie de son article sur le sujet à la notion d'« élite » qu'il considère comme fondamentale pour expliquer le statut de la musique ottomane comme étant classique (Signell, 1980, p. 165-168).

On sait qu'en principe c'est l'attachement à un cercle de lettrés et de connaisseurs, qu'il se trouve dans une cour ou ailleurs, qui garantit le développement d'une musique et sa survie en tant qu'art classique. Dans les réunions de ces mélomanes cultivés, le mode d'écoute musicale correspond à ce qu'Adorno (1962-1994, p. 10) qualifie de « structurelle », une « écoute parfaitement adéquate » des « experts » (*ibid.*). C'est ici également qu'on discute sur les aspects techniques et esthétiques de la musique, ainsi que sur ses dimensions extra-musicales, qu'on découvre de nouvelles possibilités d'élargir le système ou qu'on encourage les tentatives de développement. Ainsi, la catégorie musicale présentée dans ces réunions est distincte de celle des autres occasions, qu'il s'agisse de la cour ou d'ailleurs. Les meilleurs exemples de ces réunions tenues par les hommes de lettres et les connaisseurs dans l'aire culturelle qui nous occupe ici sont les *majlis* azerbaïdjanais du XIX^e et du début du XX^e siècle. Comme l'a précisé Dering (1988, p. 23) « La grande tradition musicale [de l'Azerbaïdjan] reposait entièrement sur le mécénat qui s'exerçait à travers les fêtes privées réunissant une grande audience, ainsi que par des assemblées plus restreintes de connaisseurs. Certains notables fortunés jouèrent un rôle de première importance en patronnant des musiciens ». Il s'agit là des *majlis* de Khar-rât Qulu et de la poétesse Khurshidbânu Nâtavân à Shusha et d'autres *majlis* de Nakhitchevan et de Bakou (voir Shushinsky, 1985, p. 23, 24, 49).

En Iran, en dehors de la cour et des maisons des aristocrates, on accueillait les musiciens dans les réunions des lettrés dont Mostowfi (1998, vol. 1, p. 248, 250 et vol. 2, p. 190) donne quelques exemples. On y voit réunis les hommes de lettres, les artistes (peintres et calligraphes) et les musiciens comme par exemple le fameux Ali-Akbar Farâhâni. Vers la fin de l'époque *qâdjâr* et à l'époque *pahlavi*, où les musiciens s'étaient libérés du service de la cour, le rôle du mécénat revenait à certains connaisseurs dont la maison du plus célèbre, Hâj Âqâ Mohammad Irâni-Mojarrad, était fréquentée par les plus grands musiciens de l'époque ainsi que par les jeunes chanteurs et instrumentistes talentueux ; les musiciens de fêtes, les *mo-treb*, étant exclus de toutes ces réunions.

Quant au *Shashmaqâm* tadjik-ouzbek, cette remarque d'Abdorashidov, musicien tadjik, est significative : « Cette musique se jouait pour une élite intellectuelle. [...] Dans le peuple, il est impossible qu'un tel système apparaisse, et d'ailleurs, il ne plaît pas tellement au peuple. Par contre, il est spécifique à l'élite culturelle de chaque nation orientale et constitue une de leurs particularités » (Dering, 1994, p. 56). C'est également le cas de l'Afghanistan où la musique Hindustani jouit d'un grand prestige : « The *sâzandeh* admiration for Hindustani music was not shared by Herati audiences. Although they might respect and even admire *klâsik* for its technical virtuosity, no one outside a small group of connoisseurs would make an effort to get to hear it. » (Baily, 1988, p. 111). On trouve la même audience et le même patronage pour la musique classique en Turquie et dans les pays arabes. Reinhard

(1969, p. 185) précise : « en Turquie, comme jadis en Europe, la musique savante n'était cultivée que dans les « maisons de Dieu », à la cour et parmi les hautes classes de la société. Il n'y avait pas de musiciens ni de compositeurs indépendants, mais des musiciens professionnels au service d'institutions et, à l'occasion, des membres de la noblesse, de la bourgeoisie ou de l'aristocratie militaire, qui étaient les « patrons » des musiciens ».

La modernisation des sociétés, pourtant, a modifié cette situation. L'émergence et le développement de la *popular music* dans les pays non-occidentaux, dotés historiquement d'une culture musicale « bipolaire » (classique/populaire), a tellement affecté l'équilibre socioculturel de la plupart de ces pays que beaucoup de chercheurs ont tendance à ne pas accepter l'existence de deux sphères distinctes d'élites et de masse dans la vie musicale contemporaine de ces sociétés (voire Powers, 1980, p. 4, 10 ; Racy, 1982, p. 6 ; Danielson, 1987, p. 26 ; 1997, p. 14 et 46). J'ai essayé de montrer ailleurs que cette confusion, loin d'être une exception à la règle ou une particularité des pays non-occidentaux, est une des conséquences inévitables de la genèse de la *popular music* dans toutes les sociétés, y compris et avant tout dans la « société mère » de cette catégorie musicale qu'est celle de l'Europe de l'Ouest (Fatemi, 2007).

Mais ce n'est pas seulement en raison de ce déséquilibre causé par l'expansion de la *popular music* qu'on est tenté de mettre en question la pertinence de la dichotomie élite/masse populaire en rapport avec les musiques dites savantes de ces sociétés. La République d'Azerbaïdjan montre une particularité par rapport aux exemples susmentionnés. La musique d'art, savante ou classique de ce pays, « re-classifiée » dans les réunions des élites et des mécènes cultivés, se joue dans les fêtes, les *toy*, où, normalement, on n'a pas affaire à un auditoire restreint et cultivé, mais plutôt à tout le monde, à un auditoire large, comme c'est le cas pour la musique *motrebi* et les genres légers de l'Asie Centrale.

Cette pratique met en doute le bienfondé des qualifications des auteurs considérant le *muqâm* azerbaïdjanais comme musique d'art, savante ou classique. On se demande donc si le *muqâm* est vraiment une musique sérieuse, grave et élaborée, une musique d'art destinée aux élites et les gens cultivés de la société. Si oui, comment expliquer sa présence dans les fêtes de mariage ou comment animer une fête avec une musique sérieuse ? On peut s'interroger également sur la nature des fêtes où s'exécute le *muqâm*. Quelles sont les caractéristiques de ces fêtes et à quel point sont-elles conformes à l'atmosphère habituelle qu'on attend d'une réjouissance publique ?

Essayons alors de répondre à ces questions.

2. Le *toy* du XIX^e au XX^e siècle

Il est très probable que la catégorisation de *toy* et de réunions (*majlis*), faite par Bulbul et citée par Shushinsky (1966, p. 32) pour le début du XX^e siècle, fût également valable au moins jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il distingue quatre sortes de *toy* et de *majlis* : la réunion des *urafâ* (connaisseurs), le *toy* des

asnâf (corporation), le *toy* des *lotu*² (*luti*) et le *toy* des Arméniens. Les chanteurs du premier degré chantaient dans les réunions des *urafâ* auxquelles assistaient les grands marchands et l'aristocratie locale, tous grands connaisseurs des *muqâm*. Les musiciens interprétaient des *dastgâh*³ en entier (*tamâm dastgâh*). Les airs de danse n'y avaient aucune place. Assistaient au *toy* des *asnâf* les chanteurs du deuxième degré. Là, après avoir interprété les *muqâm* pendant presque deux heures, on permettait à une ou deux personnes de danser sur quelques airs de danse. Dans les *toy* des *lotu*, personne ne s'intéressait au *muqâm* et c'était plutôt les danseuses qui animaient la fête. On y convoquait, à côté d'une troupe de joueur de *zurnâ* (*zurnâchi*), deux ou trois « groupes à chanteur » (*khânanda dastasi*). Pourtant, il ne restait pas de temps pour chanter des *dastgâh* et les chanteurs en interprétaient quelques fragments pendant que les filles dansaient devant le public. Dans les *toy* des Arméniens, auxquels les chanteurs azerbaïdjanais assistaient très souvent, on ne chantait également que de petits fragments des *dastgâh* et les airs de danses occupaient une place prédominante (voir Daring, 1988, p. 22-23).

Il semble qu'à la période soviétique, le type de *toy* de *muqâm* le plus répandu dans les régions où l'art du *muqâm* occupait une place importante ait été un mélange des deux premiers types de *toy* mentionnés par Shushinsky pour la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Aux dires de mes informateurs, les grands musiciens participaient aux *toy* où la danse occupait peu ou pas de place et il arrivait qu'ils chantent pendant une ou deux heures un *dastgâh* en entier. On convoquait aussi un autre ensemble de *bâlâbân-garmon-nâqârâ*⁴, à côté de l'ensemble du *muqâm*, qui exécutait des petites chansons (*mâhni*) et des airs de danse. Ces deux ensembles jouaient à tour de rôle, mais même pendant l'exécution de la musique légère par l'ensemble de *mâhni* (chansons), la part de la danse était assez limitée. Les *dastgâh* se chantaient, comme c'était la coutume au XIX^e siècle, sur requête (*zakas*). Aucune commande ne pouvait être rejetée par le chanteur, chef de la petite troupe de *muqâm*, et celui qui faisait une demande, ainsi que les autres invités, n'avait pas le droit d'interrompre les musiciens, même s'il s'agissait d'un *dastgâh* entier qui pouvait durer assez longtemps. Il arrivait qu'après avoir chanté un *dastgâh*, un autre invité, en retard par rapport aux autres, entre dans la salle et demande le même *dastgâh*. Rien ne permettait aux musiciens de refuser ce dernier *zakas* et aux invités de perdre patience ou de protester. On exigeait que les gens écoutent les *dastgâh* plus ou moins attentivement et lorsque le tour des *mâhni* et des airs de danse arrivait, une ou deux personnes avaient le droit de se mettre à danser.

Les choses commencent à changer à partir des années 60. L'énorme énergie musicale du pays, d'un côté, et le patronage de l'État, de l'autre, ont abouti à une éducation massive dans le domaine musical. De nombreuses écoles de musique à Bakou ont formé de nombreux musiciens de *muqâm*, obligeant ainsi les autorités à prendre des mesures adéquates pour que tout le monde puisse avoir l'occasion de présenter son art. Plus tard, avec l'ouverture des maisons de réjouissance (*shâdliq*

² Les musiciens de fêtes qui jouent normalement du *zurnâ* et du *dohol* (hautbois et tambour).

³ De la même signification que le *dastgâh* iranien, c'est-à-dire une suite composée de plusieurs modes.

⁴ Soit respectivement une sorte de hautbois, accordéon russe et tambour cylindrique.

evi) dans toutes les villes, grandes et petites, comme lieux officiels de déroulement des fêtes, l'État y recrute les musiciens et contrôle l'organisation des *toy*.

D'un autre côté, la musique de variété naissante commence à pénétrer dans les *toy*, mais sa présence reste pour longtemps assez limitée. Par contre, la consommation de l'alcool dans les fêtes, jadis interdite, a des conséquences importantes. Désormais, on peut de moins en moins exiger une écoute attentive. Si avant on arrêtaient de servir du thé ou quoi que ce soit pendant l'exécution du *muqâm*, en signe de respect pour la musique et pour l'écoute musicale, maintenant le bruit des couverts (car, avec la vodka, on se met aussi à manger) et, bien sûr, des verres de vodka se mêlant au brouhaha de la foule, témoignent d'une audition d'une autre nature : entendre (et non pas écouter) une musique qui se présente plutôt comme un fond sonore.

Le *muqâm* reste, cependant, un art vivant dans les *toy* de Bakou, de Shirvân et de Karabakh jusqu'à la fin des années 80. Sa décadence, qui commence très tôt après l'indépendance, est tellement rapide qu'on se pose des questions sur la réalité de sa popularité à l'époque soviétique. Dix ans après l'indépendance, on ne trouve plus de *toy* de *muqâm* dans la ville de Bakou. Les musiciens de *muqâm* sont tous mécontents de leur situation actuelle et la rareté des demandes leur a imposé des problèmes économiques importants. Leur adversaire le plus grand est la musique de variété qui a envahi les mass media et qui a remplacé le *muqâm* dans tous les *toy* de Bakou.

3. Le *muqâm* et la réjouissance publique

Avant de commencer mes enquêtes de terrain à Bakou, j'ai rencontré une famille de musiciens amateurs en Azerbaïdjan iranien. S., le fils aîné de la famille, joue du *târ* âzeri, son frère cadet joue du *garmon* et sa mère, ayant une belle voix, chante les airs azerbaïdjanais pour ses proches dans les réunions familiales et amicales. Ces trois membres de la famille, ainsi que le père et la sœur de S., qui ne pratiquent pas la musique, sont passionnés de l'art du *muqâm* et de la musique azerbaïdjanaise, contrairement à l'oncle maternel de S. qui est plutôt adepte de l'art du *radif* iranien. C'est un chanteur amateur de cette musique qui, bien que peu médiatisé, est bien connu dans le milieu musical du pays.

Accueilli chaleureusement au sein de la famille de S. à Tabriz, j'ai été frappé, dès mes premières conversations avec les membres de la famille, par la différence entre l'attitude de mes hôtes envers la musique et celle de l'oncle dont ils me communiquaient le point de vue. Ils se plaignaient de la gravité de l'attitude puriste de ce dernier qui insistait sur le sérieux de toute musique d'art et qui conseillait vivement de la préserver de toute légèreté, qu'il s'agisse de l'âme ou des circonstances. Pour l'oncle, faire de la musique était une affaire sérieuse qu'il ne fallait pas mêler avec les activités de nature divertissante. Jouer les *muqâm* dans les fêtes où on bavarde, on danse, on mange et on boit, était à ses yeux, une faute impardonnable. Pour lui, le *muqâm* azerbaïdjanais, comme le *radif* iranien, contribuait à la purification de l'âme et n'avait rien à voir avec les fêtes.

Ce genre d'attitude, très répandue d'ailleurs en Iran, gênait considérablement S. et sa famille, chez qui la musique azerbaïdjanaise et surtout le *muqâm*, était une

musique vivante et en contact direct avec la vie de tout le monde. Tout en soulignant le fait que de nos jours en Azerbaïdjan (iranien), on ne pouvait plus trouver beaucoup de *toy* où l'on interprète du *muqâm*, ils précisait cependant que le *muqâm* et la réjouissance publique ne se contredisaient pas dans la culture azerbaïdjanaise. Contrairement aux Persans, les Azerbaïdjanais avaient une attitude très flexible envers les circonstances musicales. Chez eux, le *muqâm* ne constituait pas un secteur privilégié, étranger à cette convivialité qui domine l'ambiance des fêtes. Tout en étant le genre par excellence des réunions intimes et réservées, il accompagnait également ses auditeurs dans les manifestations extériorisées de leurs sentiments de joie et de gaieté. Ici, dans les fêtes, on pouvait, selon eux, passer commande d'un *muqâm* aux musiciens et continuer à manger, à rire, à boire et à bavarder pendant l'exécution musicale. Pourtant, personne n'exigeait qu'un *muqâm* en entier soit joué ou chanté et tout le monde, les musiciens ainsi que les auditeurs, savait très bien que la commande ne visait que certains fragments du *muqâm* demandé, parmi lesquels les airs rythmés, comme *reng*, *tasnif*, *diringi* (ou *diringa*), prenaient une place plus importante. Il s'agit peut-être là du deuxième type (dans sa version encore un peu plus légère) de *toy* azerbaïdjanais de la fin du XIX^e siècle décrit par Shushinsky (voir plus haut).

Cette attitude envers la fête et sa musique, envers le *muqâm* et sa place dans différentes circonstances, m'avait paru assez cohérente et je n'y avais pas trouvé de contraste important avec l'attitude générale envers les mêmes sujets dans les autres sociétés iraniennes : on festoie, on s'amuse, on est gai et on joue de toute sorte de musique joyeuse, y compris des fragments disparates de musique sérieuse, surtout les plus légers.

Cette image cohérente s'est brisée pendant notre séjour à Bakou où le discours des musiciens sur la fête et la place de la musique dans les fêtes était aussi inouïs et surprenants pour moi que pour S. L'image que nous donnent ces musiciens des *toy* de *muqâm* diffère à bien des égards de celle qui prévaut en Azerbaïdjan méridional. Ici, le *muqâm* reste une musique à écouter attentivement.

Nous avons déjà parlé brièvement de ce genre de *toy* en Azerbaïdjan du XIX^e siècle dans les pages précédentes. Afin de mieux connaître le mode de pensée des musiciens azerbaïdjanais, en ce qui concerne le rapport entre fête, musique et réjouissance publique, il convient de considérer leurs propos en les citant de façon plus directe. Nous classerons le discours de musiciens en cinq rubriques : les musiciens et la musique, le *toy* comme un grand conservatoire, la condition de l'écoute, la place de la danse dans les *toy* et, finalement, les auditeurs.

3.1. Les musiciens et la musique

1. Participer aux *toy* n'était aucunement dégradant pour les grands musiciens. Au contraire, plus on était réputé, et plus on était sollicité dans les *toy* ; les bons chanteurs étaient très respectés ; les mauvais n'avaient pas de place dans les fêtes :

« À l'époque [vers le milieu du XX^e siècle] il n'y avait qu'une vingtaine de chanteurs, dont cinq seulement étaient conviés aux *toy* ; les autres n'étaient pas des chanteurs de qualité » (Alibâbâ Mohammadov⁵, maître du chant)⁶. « Si un chanteur

⁵ La translittération des noms propres et de mots *âzeris* suit l'usage académique du persan.

chantait bien, le *toy* se déroulait bien et les organisateurs de la fête le respectaient beaucoup : ils lui réservaient une chambre à part pour ses moments de repos, ils lui servaient des plats spéciaux, etc.» (Vâmeq Mohammad-Aliev, maître de *târ*). « À Nârdârân [petite ville près de Bakou], il est arrivé qu'on ait renvoyé du *toy* un mauvais chanteur en le coiffant d'une épluchure de pastèque sans se donner la peine de le payer » (Ramiz Zohrabov, musicologue). « Ceux qui n'arrivaient pas à bien chanter les *muqâm* n'étaient pas conviés à Bakou mais plutôt dans les *toy* des autres villes, comme Sâlyân et Ganje, où les gens étaient plutôt amateurs des *mâhni* que du *maqâm* » (V. M.-A.).

2. Le *muqâm* occupait la partie la plus importante de la séance musicale. On convoquait également un ensemble de *garmon-nâqârâ*, mais il était plutôt éclipsé par la présence des *muqâm*istes. A partir des années 60, à la suite de l'éducation musicale massive dans les conservatoires, le rapport qualité-quantité s'inverse :

« D'abord l'ensemble de *muqâm* se mettait à exécuter la musique, au bout d'une heure ou plus, lorsque le chanteur se fatiguait, l'ensemble de *garmon-nâqârâ* prenait le relais [...] Au total nous chantions pendant quatre ou même six heures ». « Au début on ne convoquait que deux troupes de musiciens, un *khânanda dastasi* et un ensemble de *garmon-nâqârâ*. Mais ces derniers temps, avec l'augmentation de nombre des musiciens, on convoquait quelquefois cinq ou même dix chanteurs de *muqâm* » (A. M.).

« A Shamâkhi, il y a presque trente ans on ne chantait pas de *mâhni* dans les *toy* » (Âqâ-Karim Nâfez, maître du chant). « A partir des années 60, les musiciens poussent comme des champignons et les meilleurs sont tous partis ». « Quelquefois on convoquait trois, quatre ou cinq chanteurs avec un ensemble de *muqâm* et puis un ensemble de *garmon-nâqârâ* » (V. M.-A.).

« Cinq ou six chanteurs s'asseyaient, l'un chantait Mâhur, l'autre Segâh, etc. Les fonctionnaires de l'État convoquaient jusqu'à sept chanteurs, les petits marchands jusqu'à trois » (Jebre'il Abbas-Aliev, maître de *kamânche*). « L'éducation massive avait un avantage et aussi un désavantage. C'était bien que tout le monde ait eu la possibilité d'apprendre la musique, car l'apprentissage ne coûtait pas cher, mais, avec l'augmentation du nombre des musiciens, la qualité de leur art a baissé » (Elshân Mansurov, maître de *kamânche*).

3. Aujourd'hui, les musiciens réputés n'ont plus très envie de participer aux *toy*. Cela tient surtout au fait que le *muqâm* est relégué au deuxième plan dans le déroulement des fêtes. Par ailleurs, les problèmes économiques ne permettent pas aux organisateurs des *toy* de convoquer les *muqâm*istes qui sont actuellement plus chers qu'avant :

« Aujourd'hui, le *muqâm* n'est même pas très présent dans les *toy* des petites villes aux alentours de Bakou. Les gens vivent dans une mauvaise situation économique, alors qu'un chanteur de qualité demande une bonne rémunération » (V. M.-A.). « Aujourd'hui, je vais au *toy* avec, par exemple, cette demoiselle. Je ne chante que vingt minutes ou, au maximum, une demi-heure et ensuite c'est elle qui anime la fête en chantant des airs dansants » (A. M.). « Jadis, j'allais aux *toy* et j'aimais

⁶ Toutes les citations de cette partie de l'article proviennent de communications personnelles datées de l'année 2001.

beaucoup cela. Mais, maintenant, les *toy* ont dégénéré et ne m'attirent pas autant » (Ramiz Qoliev, maître de *târ*).

3.2. *Le toy comme un grand conservatoire*

Le cas de *toy* de *muqâm* illustre la thèse de Bernard Lortat-Jacob (1994) sur cette fonction de la fête. Tous les musiciens azerbaïdjanais reconnaissent unanimement que le *toy* est une grande école au sein de laquelle ils ont acquis beaucoup de leurs connaissances techniques et artistiques :

« Tout ce que j'ai appris des *muqâm*, je l'ai appris dans les *toy*. J'y allais en compagnie des grands maîtres chanteurs qui me donnaient des conseils précieux pendant les exécutions musicales : joue tel ou tel *reng* ; ne joue pas tel ou tel morceau de cette façon ; ne passe pas au registre aigu tant que je n'y suis pas, etc. » (V. M.-A.). « Comme disait Jabbâr Qâryâghdioghlu « le *toy* est une grande école ». Si tu ne chantaient pas, ou ne chantaient pas correctement un fragment du *muqâm*, ou si tu transgressais les règles de la prosodie des poèmes chantés, il y avait toujours un connaisseur dans le public qui te le signalait [...] Le *toy* est une grande éducation. Cela veut dire : s'asseoir, entendre, écouter, apprendre et se lever » (A. M.). « Le *toy* est une grande école artistique. C'est dans les *toy* que notre musique s'est élaborée » (R. Q.).

3.3. *La condition de l'écoute musicale*

Les conditions de l'écoute dans les *toy*, expliquées par les musiciens, sont au même degré compatibles avec l'art du *muqâm* et incompatibles avec l'idée que l'on a généralement de la fête :

« Avant, même si le *muqâm* durait une heure et demie ou deux heures de suite, tout le monde écoutait attentivement ». « Écouter est une chose et manger une autre : on mangeait d'abord et on écoutait après ». « Avant, si on buvait de l'alcool dans les *toy* en cachette, c'était mal vu. Après, au fur et à mesure, sa consommation est devenue courante, surtout dans les villes. L'alcool est incompatible avec la musique » (V. M.-A.). « A Shirvân, dans les petites villes ou les villages où les gens ne dansaient pas pendant le *toy*, ils s'asseyaient calmement et écoutaient attentivement le *muqâm* » (A.-K. N.).

« À Mâshâtqâ et à Nârdârân [petites villes aux alentours de Bakou] le *toy* commence à 5 ou 6 heures du soir et dure jusqu'à 2 ou 3 heures du matin. Là, même les petits enfants écoutent attentivement le *muqâm*. C'est le contraire des *mâhni* dont l'écoute ne demande pas de concentration. On peut les écouter en bavardant, en fumant, en buvant et en mangeant ». « Une fois, dans un *toy*, il y a 20 ou 30 ans, j'ai jeté un verre d'eau à la figure de gens qui étaient en train de parler lors de l'exécution du *muqâm* » (E. M.). « Jadis, lorsque quelqu'un passait commande à un chanteur, le *sarpâyî* (*toy pâdshâhi*, l'animateur du *toy*) se levait, annonçait qu'on avait demandé tel ou tel *muqâm* et donnait l'ordre au public de se taire et aux serveurs de ne pas servir de thé. Je chantaient un *muqâm* assez long pendant lequel personne ne bougeait » (A. M.).

« Dans les *toy*, lorsqu'on est en train d'exécuter les *muqâm*, personne ne parle et tout le monde respecte la musique » (J. A.-A.).

« Nous exécutions des *muqâm* pendant des heures sans que personne ne parle. À partir des années 70, la consommation d'alcool dans les *toy* est devenue fréquente et, depuis, les gens mangent et parlent au lieu d'écouter la musique ». « Lorsque j'étais petit, je n'osais pas bouger ou quitter la salle pendant que les musiciens exécutaient le *muqâm*. C'aurait été honteux » (Aref Asadollayev, musicologue et musicien). « L'écoute du *muqâm* demande des conditions particulières ; ce n'est pas comme les *mâhni* » (R. Q.).

3.4. La place de la danse dans les *toy*

Non seulement la danse était incompatible avec le *muqâm* et donc absente des séances musicales consacrées à cette musique, mais elle était également assez peu pratiquée dans les parties du *toy* animées par l'ensemble de *garmon-nâqârâ*. Tout cela est normalement valable pour les régions où le *toy* de *muqâm* est courant, tandis que dans d'autres régions, ainsi que dans les réunions des femmes, la danse occupe une place prédominante :

« Avant, on dansait très peu. Cela dépendait du nombre de danseurs dont on disposait. Il n'y en avait le plus souvent qu'un ou deux qui pouvaient exécuter, par exemple, des danses de la région de Qâzâkh ou d'autres genres de danse » ; « petit à petit, les choses ont changé et on est arrivé à un stade où les gens ne faisaient dans les *toy* que danser. Comme dit Hâbil Aliev [maître de *kamânche*] : « Avant on disait : « joue quelque chose, qu'on écoute », maintenant on dit : « joue quelque chose pour qu'on danse » » ; « à une époque, lorsque même cinq ou six personnes se mettaient à danser, on disait, avec mépris, « Voila le *toy* des Arméniens » » (V. M.-A.). « Dans les *toy* de Shamâkhi, il arrivait que les joueurs du *zurnâ* [qui étaient convoqués à côté des *muqâmistes* ou des *âshiq*] insistent auprès de quelqu'un pour qu'il danse. Alors il jouait lui-même le *tarkame* ou des airs de danse de Qâzâkh et la personne en question dansait pour deux ou trois minutes ». « Dans ma jeunesse je n'avais pas vu de danseurs dans nos villages aux alentours de Shamâkhi. On ne dansait pas dans les *toy*. A l'heure actuelle, les jeunes n'arrivent pas à se tenir assis, ils veulent danser coûte que coûte ». « Dans le *toy* de mon frère, le *toy pâdshâhi* a donné l'ordre à mon père de danser. Le pauvre, il ne savait pas du tout le faire. Tout ce qu'il a pu faire était de tendre les bras des deux côtés comme une croix et de tourner deux ou trois fois en rond. Depuis, jusqu'à présent où il est vieux, ses enfants et ses petits-enfants se moquent de lui ». « Dans deux *toy* j'ai sévèrement empêché les gens de danser. L'un était le *toy* de mon frère en 1987. Quelqu'un s'est levé pour danser, je lui ai soufflé à l'oreille : « Fiche le camp » et il est parti. Le chanteur invité était Alim Qâsimov. Il a chanté deux *dastgâh* en entier et puis j'ai annoncé : « Allez, le *toy* est fini ». La deuxième fois c'était en 1992. J'avais convoqué un *âshiq* et annoncé tout au début du *toy* que personne n'avait le droit de danser, l'*âshiq* chanterait et danserait lui-même [en principe, la danse des *âshiq* consiste seulement à faire quelques petits pas légers]. Les gens étaient mécontents et ils grognaient : « C'est quoi ce *toy* où on n'a pas le droit de danser ? » ». « Récemment, j'assistais, comme invité et non pas comme chanteur, au *toy* de mon cousin. Il y avait beaucoup de gens qui dansaient. J'ai dit à mon cousin : « Ton *toy* est devenu comme ceux d'Urgut (un village près du nôtre où on danse beaucoup) ». Il

s'est levé et a empêché les gens de danser ». « Pourtant, autour de Shamâkhi, il y avait des villages dans lesquels les *zurnâchi* (joueurs de hautbois *zurnâ*) n'ont pas envie d'aller, car les gens dansent tellement que les *zurnâchi* finissent par en avoir la bouche sèche. Il y en a qui disent : « Ce n'est pas juste qu'untel danse dix fois et moi seulement cinq fois » » ; (A.-K. N).

« A Nârdârân, personne ne danse dans les *toy*. C'est mal vu. Il y a un bouffon qui danse une fois et c'est tout. Il n'y a pas de danse dans les *toy* masculins. Ce sont seulement les femmes qui dansent » (Sedqi Mostafâyev, directeur de l'ensemble Irs). « Dans les *toy*, lorsqu'on exécute les *muqâm* personne ne danse. Si on convoque des danseurs, ils dansent d'abord sur les airs de danse et puis tout le monde se tait pour écouter le *muqâm* » (J. A.-A.). « La danse n'est pas courante dans les *toy* de *muqâm*. Il arrive qu'un *âq saqqal* (barbe blanche, vieux) passe commande d'un *tarkama* (air de danse en dehors du *muqâm*) pour pouvoir danser pendant quelques minutes, et ça sera tout » (R. Q.).

3.5. Les auditeurs

L'auditeur principal du *muqâm* dans les *toy* est un connaisseur de la musique. C'est quelqu'un qui connaît bien les *dastgâh*, les subtilités de l'interprétation musicale et les techniques vocales et instrumentales. Il est également un connaisseur de la poésie classique et maîtrise bien les règles de la prosodie. Tout le public ne partage certainement pas ces capacités avec les auditeurs-connaisseurs, mais il semble que ce sont ces derniers qui prennent la responsabilité d'une audition convenable de la musique interprétée. Curieusement, ce genre d'auditeur se trouve, de nos jours, plutôt dans les villages que dans les villes :

« Dans ce genre de *toy* [*toy* de *muqâm*], tout le monde n'est pas connaisseur des *muqâm*. Il n'y a que quelques connaisseurs devant lesquels il est très difficile de chanter. Par exemple, le chanteur fait une erreur et tout le monde tourne son regard vers un ancien (*âq saqqal* : barbe blanche). Celui-ci ne dit rien, il ne critique pas, mais il commence à chanter ; il interrompt le chanteur et se met à chanter la version correcte et ainsi fait comprendre à tout le monde, y compris au chanteur qu'il a chanté faux » (R. Z.). « Il y avait toujours une ou deux personnes qui comprenaient bien. Si tu chantaient incorrectement la mélodie ou si tu prononçais incorrectement le poème, ils te le signalaient » (A. M.).

« Il y en a qui sont illettrés mais qui connaissent bien les parties des *dastgâh*. Par exemple, s'il arrive que le chanteur omette le Shekaste Fârs cette personne le lui signale [...] Il les a appris dans les *toy* de son père, de son ami, etc. [...] Il arrive qu'on demande deux fois de suite un *dastgâh*. Le chanteur est fatigué et omet la deuxième fois, une partie du *dastgâh* dans le registre aigu, mais le connaisseur se lève et le lui fait remarquer » (J. A.-A.).

« Dans les villes, les gens ne comprennent pas ; ils passent commande d'un *dastgâh* qui vient de se terminer et qui a été interprété pendant trois heures ». « Le *muqâm* ne peut pas être apprécié par tout le monde ; ce n'est pas une musique que n'importe qui peut comprendre » (R. Q.).

« Aujourd'hui, les gens ne connaissent pas le *muqâm*. Une fois, dans un *toy* (c'était entre 1980 et 1985), je jouais du *kamânche* en compagnie du chanteur Hâji-

bâbâ et du *târiste* Bahrâm Mansurov. Un jeune homme nous a passé commande du *muqâm* Râst. Nous nous sommes mis à interpréter le *muqâm*, mais au bout d'un moment le type a protesté en nous demandant quand nous allions enfin terminer. Hâjibâbâ, furieux, a arrêté de chanter et a crié : « Espèce d'idiot ! Si tu ne sais pas combien dure le *muqâm* Râst, pourquoi tu passes commande ? » ; « à l'époque, là où il y avait des personnes âgées, il y avait du respect et de la pudeur ».

Tout montre que le *toy* de *muqâm* est, en général, étranger à la notion de réjouissance publique. La rareté de la danse, l'existence d'un auditoire connaisseur, le silence des auditeurs pendant les séances musicales consacrées au *muqâm*, l'incompatibilité de ces séances avec l'acte de manger et de boire (mais qui occupent une place centrale dans les *toy*), la participation des musiciens de qualité à la fête, considérée comme une grande école d'apprentissage musical, nous conduisent à la conclusion suivante : le *toy* de *muqâm* dans la République d'Azerbaïdjan, contrairement au cas de l'Azerbaïdjan iranien, n'est pas considéré comme une occasion de se distraire mais plutôt comme une affaire sérieuse et grave qu'il faut protéger contre les caprices des auditeurs d'esprit léger.

4. Le conservatisme et le discours politique

On peut considérer le *toy* de *muqâm* du XX^e siècle comme l'expansion dans le milieu populaire du *toy* le plus noble du XIX^e siècle, celui des *urafâ*. L'égalitarisme soviétique y a joué sans doute un rôle important. Après la disparition des grands mécènes, l'art du *muqâm* pénètre les classes moyennes, et cela de façon égalitaire dans les villes et dans les villages. Il devient *khalqi* (du peuple, dans le sens soviétique du terme), qualificatif qui peut le protéger contre les menaces de l'idéologie communiste. Le *shashmaqâm* tadjik-ouzbek, considéré comme un art attaché aux cours féodales des *Khânât* de Boukhara, a souffert pendant des décennies de la même menace, mais le *muqâm* azerbaïdjanais a eu suffisamment d'alibis pour échapper à une telle accusation. Il n'a jamais été une musique de cour, pour la simple raison qu'il n'y avait jamais eu de cour royale en Azerbaïdjan tsariste. De plus, grâce à ses liens étroits avec les *toy*, il a pu trouver un refuge sûr dans ces derniers en modifiant le statut de son patronage qui appartient désormais à des couches socioculturelles assez variées, des simples connaisseurs villageois aux hauts fonctionnaires.

Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas eu de menaces d'un autre ordre. La politique de l'occidentalisation des musiques asiatiques n'a pas épargné le *muqâm*. Mais, là aussi, les efforts de quelques musiciens de génie, notamment ceux d'Uzeyr Hâjibeykov, qui essayaient de concilier de façon la moins nuisible possible les deux systèmes musicaux, ont garanti la subsistance du *muqâm* en tant que patrimoine culturel des Azerbaïdjanais. Ce dernier point est important, car la notion de patrimoine a un effet bouleversant sur l'âme de l'Azerbaïdjanais. Au Moyen Orient, il y a peu de peuples qui les égalent dans leur fierté envers leur passé et leurs biens culturels, ainsi que dans leur amour pour les paysages et la nature de leur pays (Le voyageur qui a entendu maintes poésies et chansons *âzeri* sur l'Araxe, est déçu de découvrir cette rivière frontalière tout à fait banale). Il est donc compréhensible qu'un art sublime et raffiné comme le *muqâm* suscite la plus haute estime

des Azerbaïdjanais, ce qui est, entre autres, confirmé par ces quelques lignes de l'ouvrage de During (1988, p. 32) :

A cela s'ajoute la très haute idée que se font les musiciens de la valeur intrinsèque de leur patrimoine. « Les *muqâm* sont une page de l'histoire du peuple *âzeri* écrite par le sang. C'est difficile à faire comprendre, il faut être Azeri ; c'est une chose très profondément spirituelle et nationale » nous déclarait A. Ali-Zâde, compositeur de formation occidentale. Un de ses confrères, Melikov, déclarait au cours d'un colloque que celui qui ne jouait pas cette musique n'avait pas le droit d'en parler. Même les musiciens *âzeris* rattachés à l'école occidentale affirment volontiers que dans tout l'Orient, la plus haute forme de *maqâm* est celle de l'Azerbaïdjan. On y adjoint toujours l'école persane, considérée comme équivalente, et l'on écarte implicitement ou explicitement les traditions turque, arabe et surtout *uzbek* et *tâjik*, qui « usurpent » le label « tradition du *maqâm* » et dont les compositions hiératiques représentent un état figé d'un genre considéré comme fondamentalement mobile et créatif.

Ce genre d'approche, dans tous les domaines, y compris la musique, s'est accentué pendant la période soviétique où la politique culturelle encourageait le nationalisme local. Cette musique devient donc à la fois *khalqi* et emblème culturel du peuple d'Azerbaïdjan. Elle est désormais un art sublime, jouissant plus que jamais, d'un statut très élevé qui doit être protégé contre les caprices de ceux qui ne respectent ni le peuple (*khalq*) en tant qu'ensemble des individus sans distinction, ni « la nation », en tant qu'unité socio-culturelle distincte.

Tout cela est bien sûr seulement valable pour les régions où le *muqâm* est un art prisé et où il existait déjà la tradition de jouer les *muqâm* dans les *toy*, c'est-à-dire les régions de Karabakh, Shamâkhi et Absheron, où se trouve la ville de Bakou.

Le fait que le *toy* de *muqâm* se légitimait en s'appuyant sur le prestige d'une poignée d'auditeurs connaisseurs à l'occasion de fête est significatif. Il semble que la popularisation des *toy* de *muqâm*, la conciliation des éléments des *toy* des *urafâ* avec les attentes d'un public ordinaire dans les fêtes, n'aurait pu se réaliser sans la pression des connaisseurs et des « barbes blanches ». Le discours politique, sur les patrimoines artistiques, sur la valeur des coutumes nationales et sur les éléments de l'identité culturelle, a aidé ces personnalités influentes à justifier le mode sobre et sérieux du déroulement des fêtes. Cela ne veut pas dire pour autant que les connaisseurs imposaient totalement leur volonté et que les auditeurs étaient tout à fait fermés au *muqâm*. Ces derniers n'étaient pas condamnés à écouter une musique qu'ils n'aimaient pas et à assister à une fête qui les ennuyait. Cela n'était de toute façon pas le cas pendant la première moitié du XX^e siècle.

On peut supposer que, comme toute idée nouvelle, le discours culturel des Soviétiques aussi était au départ le credo de la majorité de la population. Un cas semblable est repérable en Iran post-révolutionnaire, où le discours religieux, soulignant l'aspect mystique de la musique iranienne, a connu une approbation générale pendant plus d'une décennie, ce qui a créé une ambiance de style soufi encourageant les musiciens à considérer leurs pratiques musicales comme une affaire spirituelle, comme une forme de dévotion. La fragilité de cette tendance en Iran s'est révélée lorsque le gouvernement a décidé de changer de cap et de réhabiliter la *popular music* iranienne, adoptant la politique de pluralisme musical. Dès lors, on constate

l'apaisement de la ferveur mystique et l'augmentation du nombre des musiciens de la musique légère.

La République d'Azerbaïdjan aussi a vécu ce genre d'évolution des tendances musicales, mais de façon plus lente et plus progressive. L'apparition de la *pop music* dans les années 60 a causé la première segmentation de l'auditoire des *toy*, séparant les jeunes des gens âgés⁷, et la chute du communisme en a causé la deuxième, déjà amorcée presque une décennie auparavant, séparant les habitants des villes de ceux des villages. Le déclin de popularité des idéaux marxistes a aussi contribué, pendant toute cette période à partir des années 60, à la perte d'efficacité d'un discours culturel jadis très prisé. Tout cela a mis, au fur et à mesure, les musiciens du *muqâm* et les auditeurs connaisseurs des *toy* dans un camp opposé à celui des auditeurs qui s'intéressaient de moins en moins à la musique sérieuse. Les premiers commencent à s'imposer de façon plus directe, comme on peut le conclure des dires de A.-K. N., à propos des convives désirant danser dans les fêtes, et la divergence des deux camps commencent à provoquer des conflits, comme en témoigne l'histoire d'E. M. qui a jeté un verre à la figure de ceux qui parlaient pendant le concert ou dans celle de Hâjibâbâ avec celui qui avait passé commande du *muqâm* Râst, racontée par A. A.

Les musiciens du *muqâm* sont très mécontents de leur nouvelle situation. Méprisant les *toy* d'aujourd'hui et estimant dégénéré le goût musical de la société actuelle, ils concluent que le vrai auditeur du *muqâm* se trouve dans les colloques et les séminaires scientifiques ou dans les festivals internationaux, car c'est un art très difficile à comprendre, contrairement à la musique de variété qui, au dire des connaisseurs, n'est que du « *tipili pitam* » (allusion au rythme à 6/8). Ils n'oublient pourtant pas de rendre hommage à la fidélité des habitants des petites villes et des villages au *muqâm* en précisant que cet art est encore vivant aux alentours de Bakou.

Cette classification de l'auditoire leur semble aujourd'hui si naturelle que la question (elle aussi naturelle, bien que teintée de jugement de valeur) qui se pose sur cette contradiction les surprend : « Comment expliquez-vous que les citadins soient moins capables que les villageois de comprendre une musique dont la vraie place est dans les colloques scientifiques ? » La réponse aurait pu être très simple : « Parce que les villageois sont plus cultivés que les citadins », mais je n'ai pas eu cette réponse, et d'ailleurs je n'ai eu presque aucune réponse. Les musiciens interrogés n'arrivaient pas à concilier ce qu'ils pensaient de leur art, l'estimant sublime, compliqué, élaboré, etc., avec ce qu'ils pensaient, semble-t-il, des capacités intellectuelles des citadins par rapport à celles des villageois. Ils revenaient même quelquefois sur ce qu'ils avaient dit : « Non, dans les villages non plus il n'y a qu'une ou deux personnes qui comprennent(nt) ».

Mais ce n'est pas en mesurant le degré de compréhension des citadins ou des villageois qu'on peut expliquer cette apparente contradiction. C'est la question,

⁷ Bien que, selon Bennett (2000, p. 1), c'était plutôt pendant les années 70 et 80 que « music and style-led youth cultures became a powerful form of collective expression in the then 'Communist bloc' countries of eastern Europe and have remained a significant aspect of youth lifestyle in the *glasnost* and post-*glasnost* eras ».

inspirée des propos de mes informateurs, qui a été mal posée, car il ne s'agit pas là de compréhension et d'incompréhension, mais plutôt de fidélité et d'infidélité. Ce n'est pas que les citadins comprennent moins l'art du *muqâm* que les villageois : ils ont abandonné cette musique sous l'impact de la modernisation tandis que les habitants des petites villes et des villages l'ont plus ou moins sauvegardée en résistant davantage aux assauts de cette même modernisation. C'est le degré de conservatisme qui est en question : plus élevé chez les uns que chez les autres.

Conclusion

Le simple fait d'exécuter une musique supposée classique dans les fêtes ne doit pas mettre en question le niveau de qualification qu'elle exige sans examiner de près les conditions de sa présentation. Au lieu de poser la question de la nature de la musique, il faut plutôt s'interroger sur la nature de la fête même dans laquelle elle se présente ; une circonstance qui peut être étrangère à la notion de réjouissance publique.

Il y a d'autres cas semblables à celui de l'Azerbaïdjan concernant la présence d'une musique estimée classique, performée dans des circonstances apparemment inappropriées. Au Maghreb, il semble que la musique savante ait été aussi bien cultivée dans les maisons privées des connaisseurs et des élites de la société que dans les cafés et dans les fêtes de mariage et de circoncision traversant ainsi les frontières entre les classes (Davis, 1997, p. 3). Pierre Bois également, en parlant des orchestres des villes du Maroc, signale que, même aujourd'hui, ils se présentent à la fois dans les fêtes de mariage et « dans des concerts privés organisés par les associations de mélomanes qui remplacent les mécènes d'autrefois » (1995, p. 83). Mais le silence des documents sur les conditions de la présentation de cette musique dans les fêtes nous empêche de conclure à coup sûr qu'il s'agissait ou qu'il s'agit d'une confusion de classes (culturelles et/ou sociales) quant à son audience. Sans examiner attentivement les *toy* du *muqâm* azerbaïdjanais, on pourrait croire que l'art du *muqâm* est un art populaire attirant toujours un vaste éventail d'auditeurs.

C'est l'erreur qu'on peut commettre également lorsqu'on apprend que la musique savante arabe du Maghreb et de l'Iraq s'exécutait couramment dans les cafés (Davis, *supra* et Qassim Hassan, 1995, p. 3). En se référant à l'article de Rouanet décrivant les cafés maures (par opposition aux cafés-concerts où se jouaient des chansons et des airs de danse) où les concerts commencent à sept heures du soir et se terminent à onze heures, on comprend bien de quoi il s'agissait :

Pendant des soirées entières les artistes retiennent ainsi une clientèle attentive, et les propriétaires des cafés [maures] se disputent volontiers les musiciens de renom pour achalander leur établissement. Les indigènes vont à ces cafés maures pour entendre de la musique, surtout de la bonne musique. [...] Les assistants sont silencieux et recueillis. Tout en dégustant la petite tasse de café, ou le thé parfumé d'une feuille de menthe ou de verveine, ils écoutent, absorbés et comme détachés du monde. Leur plaisir ne se manifeste pas extérieurement, mais à les voir ainsi immobiles on les sent pénétrés profondément par cette musique qui berce doucement leurs rêves et leur permet de jouir de l'heure (Rouanet, 1922, p. 2829-2830).

Kojaman aussi, en citant Al Doori, écrit à propos du café Mumayyiz à Bagdad :

It was a sort of musical school in which the Maqam music, the arts of Maqam singing and the rules of the Maqam were learnt. The most famous singers and prominent musicians and lovers of the Iraqi Maqams frequented the coffee shop to contend in their voices, in their Naghams and in instrument playing such as the Santour. Among the most prominent Qaris in the art of Iraqi Maqams were Ahmed Zaydan Al-Bayati and Hasan Ash-Shakarchi. For this reason this coffee shop became in the Ottoman period a club for statesmen and notables of the people where they spent their leisure time listening to the most beautiful voices and best melodies (Kojaman, 2001, p. 29).

Il est sûr que les frontières entre les musiques classiques et populaires ne sont pas étanches et que les deux sphères se recoupent et interagissent. Il est également sûr que chaque société manifeste des particularités en ce qui concerne sa culture musicale. Mais il faut se méfier de l'apparence des faits et éviter les conclusions hâtives, car ce qui contredit en premier regard les normes et se montre comme particularité culturelle peut se manifester tout à fait conforme aux règles après une étude approfondie. Dans le cas du *muqām* azerbaïdjanais qui se présente dans les fêtes de mariage et dans les cas du *maqām al-'irāqī* de l'Iraq ou de la *nūba* du Maghreb qui se performent dans les cafés, la qualité de l'écoute musicale ne diffère pas de celle qu'on exige pour une musique classique.

Bibliographie

- ADORNO, TH. W., 1962-1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. fr. Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps.
- BAILY, J., 1988, *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- BENNETT, A., 2000, *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, London, Macmillan Press.
- BOIS, P., 1995, "L'anthologie Al-Āla du Maroc: Une opération de sauvegarde discographique", *Internationale de l'imaginaire*, Nouvelle série, No. 4 : *La musique et le monde*, Paris, Maison des Cultures du Monde.
- DANIELSON, V., 1987, "The Qur'an and the Qasidah: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthum", *Asian Music*, Vol. 19, No. 1, p. 26-45.
- DANIELSON, V., 1997, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- DAVIS, R., 1997, "Cultural Policy and the Tunisian *Ma'luf*: Redefining a Tradition", *Ethnomusicology*, Vol. 41, No. 1, Winter, p. 1-21.
- DURING, J., 1988, *La musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Bouxwiller, Koerner.
- DURING, J., 1994, *Quelque chose se passe: le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- FATEMI, S., 2005, « La musique légère urbaine dans la culture iranienne : Réflexions sur les notions de classique et populaire », Thèse de doctorat en ethnomusicologie, sous la direction de Jean During, Université Paris X Nanterre.
- FATEMI, S., 2007, « Musique des élites et genèse de la *popular music* (étude comparative des cas de l'Iran, de l'Azerbaïdjan, et de l'Égypte) », *Congrès des*

- Musiques dans le Monde de l'Islam*, Assilah, 8-13 août 2007, http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/fatemi-2007.pdf
- KOJAMAN, Y., 2001, *The Maqam Music Tradition of Iraq*, Published by Y. Kojaman.
- GELBART, Matthew, 2007, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- LEVIN, TH., 1980, "Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition", *Asian Music*, Vol. 12, No. 1, *Symposium on Art Musics in Muslim Nations*, p. 149-158.
- LORTAT-JACOB, B., 1994, *Musique en fête*, Nanterre, Société d'Ethnologie.
- MOSTOWFI, A., 1998, *Sharh-e Zendegâni-ye Man yâ Târikh-e Ejtemâ'i va Edâri-ye Dowre-ye Qâjâriyye* [Mon autobiographie ou l'histoire sociologique et administrative de l'époque *Qajar*], Téhéran, Zovvâr.
- NARODITSKAYA, I., 2000, "Azerbaijani Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture", *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 2, Spring-Summer, p. 234-256.
- POWERS, H. S., 1980, "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World", *Asian Music*, Vol. 12, No. 1, p. 5-39.
- QASSIM HASSAN, Sch., 1982, "The Long Necked Lute in Iraq", *Asian Music*, Vol. 13, No. 2, p. 1-18.
- RACY, A. J., 1982, "Music in Contemporary Cairo: A Comparative Overview", *Asian Music*, Vol. 13, No. 1, p. 4-26.
- REINHARD, U. ET K., 1969, *Musique de Turquie*, Paris, Buchet/Chastel.
- ROUANET, J., 1922, « La musique arabe dans le Maghreb », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Fondateur : Albert Lavignac, directeur : Lionel de la Laurencie. Paris : Librairie Delagrave.
- SHUSHINSKY, F., 1966, *Seyd Shushinsky*, Bakou, Âzarbâyjân Téâtr Jam'iyati.
- SHUSHINSKY, F., 1985, *Azarbâyjân Khâlq Musiqichilâri* [Les musiciens du peuple de l'Azerbaïdjan], Bakou, Bâki Yâzichi.
- SIGNELL, K., 1980, "Turkey's Classical Music: A Classe Symbol", *Asian Music*, Vol. 12, No. 1, *Symposium on Art Music in Muslim Nations*, p. 164-169.
- ZOHRABOV, R., 1996, *Shifâhi an'anali âzarbâyjân professional musiqisi* [La musique professionnelle orale et traditionnelle de l'Azerbaïdjan], Bakou, Âzarbâyjân Ensiklopediâsi.

