

Version originale française d'un article paru en allemand seulement dans la fameuse Encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1995

Les exemples musicaux n'apparaissent pas ici.

La bibliographie est tirée de mon livre plus récent ; elle est moins complète mais plus à jour : *Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, Milano, Ricordi/BMG, 2005.

## **IRAN**

par Jean During

### INTRODUCTION

On se limitera ici aux musiques pratiquées sur le territoire de l'Iran actuel, et non dans ses anciennes frontières politiques ou culturelles, qui, à d'autres époques, englobaient une partie de l'Asie Centrale, du Caucase et de l'Afghanistan. L'adjectif "iranien" valable pour l'antiquité n'est pas aussi approprié pour parler d'art de l'ère islamique que celui de "persan", tel qu'on l'applique au tapis, à la poésie et la littérature, ou à la miniature. Bien que depuis plusieurs décennies les Iraniens ont relégué le terme "persan" à la langue seule, et désignent leur musique d'art comme iranienne, nous pensons que le terme musique persane est plus riche et plus adéquat dans l'usage occidental, surtout si l'on mesure à quel point elle est liée à la langue persane. Si le vocable "musique persane" s'applique parfaitement à la musique d'art de l'Iran, le concept de "musique iranienne" est imprécis et relatif, car certaines musiques pratiquées dans ce qu'on appelle l'Iran extérieur, sont, par la langue et/ou par les formes, plus iraniennes que d'autres qui sont rattachées à l'aire iranienne par le fait de leur localisation, comme par exemple celle des Turkomans ou des Baloutches du Makrân. Dans ces conditions l'expression "musiques iraniennes" fait sens au pluriel.

Par ailleurs, même les racines de la musique d'art persane ne sont pas "purement" ou uniquement iraniennes, puisqu'elles plongent dans une culture arabisée (Baghdâd au VIII<sup>e</sup> siècle) et que les origines de la musique arabe savante se confondent avec celle de l'Iran. En effet, l'âge d'or de la musique dite "arabe" se situe en Mésopotamie, une province de l'ancien empire Perse dont la capitale, au temps de la conquête arabe, était Ctésiphon aux environs de Baghdâd. De grands musiciens persans de cette époque, ainsi que par la suite des musicologues persans, sont couramment considérés comme arabes du fait qu'ils chantaient ou écrivaient en arabe. Enfin, compte tenu de la dispersion des musiciens de toute origine dans le monde musulman, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle environ, la musique d'art persane ne saurait être dissociée de celle de ses voisins du Proche-Orient, de l'Asie Centrale et même de l'Inde du nord. Toutefois, dans ce processus de circulation et

d'échanges, la musique persane, à l'image des sciences, de la poésie et de la miniature, a donné beaucoup plus qu'elle n'a reçu, et a exercé une grande influence sur ses voisins, comme l'atteste notamment le vocabulaire technique musical de l'Orient islamique, qui, pour une bonne part, est d'origine persane.

## I. ANTIQUITE

Bien que les Iraniens considèrent que leur musique remonte à la haute antiquité, il est difficile de reconstituer les étapes de son histoire faute de documents suffisants. Si certaines mélodies portent encore des noms attestés à l'époque préislamique ou plus tard (dans les traités des grands théoriciens du Xe au XVe siècles), rien n'indique que ces noms désignent les mêmes contenus (Forsat-e Shirâzi : 28). Ce qu'on sait de la musique de la haute antiquité iranienne tient principalement aux représentations d'instruments et de scènes musicales. Une des plus vieille scène musicale du monde, remontant à 3000 ans A.C. découverte à Tepe Caghâmish (Khuzistan) montre un ensemble avec harpe en arc, trompe et chanteur.

Il est clair que les Iraniens tenaient la musique en grande estime et l'ont probablement porté à un niveau élevé dès l'antiquité. Sous les Achéménides, la musique était enseignée dans les écoles (Joneydi : 118) et faisait partie de l'éducation zoroastrienne. Xénophon (vers 401) mentionne les psalmodies des litanies sacrées par les prêtres perses ainsi que l'existence de nombreuses chanteuses de cour. Le nom même de Zoroastre évoque la fonction du chanteur, tandis que le paradis était appelé "maison des chants". Certains indices laissent à penser que les Perses avaient un système de notation des mélodies, tout comme les Grecs et les Indiens à la même époque (Joneydi : 200, 204, 214, Battesti : 322). L'importance de la musique est aussi attestée par le fait que dans la gnose Mazdakiste (fin Ve s.), une des quatre forces cosmiques était représenté par l'archétype du musicien. Des anecdotes suggèrent que certains musiciens de cour étaient des personnages de haut rang doté d'une grande influence sur le monarque. Sur l'ère Sassanide (224-651), les informations sont plus nombreuses, car d'une part on dispose de plus de représentations, et d'autre part, très tôt, les auteurs musulmans (Ferdowsi, Ibn Khurdâdbeh) ont rapporté des informations sur la vie musicale des Perses.

La figure la plus brillante de cette époque est celle de Bârbad le grand menestrel de la cour du Khosrow II Parviz (590-628). On le dit originaire de Jahrom (Kurdistan) ou de Marv (Joneydi : 130ss), mais les Tadjiks - sur la foi d'anciennes descriptions de sa ville natale- ont récemment défendu officiellement la thèse selon laquelle il était originaire de Qal'a-i Khum, dans la Pamir. Ainsi, le mythe du musicien-fondateur, activé dès le début du réveil

national iranien post-islamique, connaît une vie nouvelle. Les autres musiciens de cette époque furent, Râmtin, Bâmshâd, Azâdvâr-e Cangî, ainsi que Sarkash et Nakisa qui auraient été tous deux d'origine grecque. A cette époque, les musiciens de cour formaient deux catégories : une ordinaire, et une spéciale qui regroupait les meilleurs bardes. (Cette séparation se retrouve au XIX<sup>e</sup> siècle, sous les Qâjârs qui distinguaient les musiciens ordinaires des musiciens d'élite (*khâse*) qui se tenaient à la même distance que les princes). En fonction de leur talent, de leur origine et de leur répertoire, les musiciens appartenaient à une hiérarchie très cloisonnée. Durant son règne, (420-438) Bahrâm Gur, qui était lui-même musicien, “remania les classes sociales pour donner une place de choix aux musiciens et chanteurs. Il existait un Ministère de la musique, dont Bârbad, Nakisa, Râmtin et Bamshâd firent la gloire” (Homâ'i : 170,177).

L'antique musique perse semble bien rendre compte de la tripartition des éthos de la musique établie par les premiers auteurs musulmans : joie, méditation et mouvement. Elle accompagne les arts martiaux, la chasse et la guerre, ainsi que la danse et les libations ; enfin elle a aussi une fonction religieuse et rituelle (processions), ainsi qu'une fonction purement esthétique, ou liée à la poésie lyrique ou sapientale, chantée par les ménestrels, poètes et compositeurs. Un aspect important de la musique était lié à la danse comme en témoigne le traité pehlevi *Ridak o Khosrow Qobâdân* qui cite une vingtaine de types de danses (*vâcik = bâzi = “jeu”*) (Joneydi : 238). Les Persans se signalaient par leur goût prononcé pour l'art instrumental, remarqué notamment par les Arabes qui au contraire ne concevaient pas la musique en dehors de la poésie (al-Kâtib, Shiloah : 192-193). Ce goût contribua à développer les instruments et leur technique, qui, avec l'islam se répandirent dans tout le Proche-Orient et souvent jusqu'en Europe.

Dans les concerts de cour (*bazm*), un rideau séparait les musiciens du roi sassanide, usage qui s'est perpétué parmi les califes 'Abbâsides, qui héritèrent des goûts et des coutumes perses. D'après les sources de cette époque, le protocole des concerts d'intérieur différait de celui des concerts d'extérieur, de même que le répertoire et le déroulement de la performance. Il est probable que cette distinction soit également d'origine perse et préislamique, si l'on en juge par l'importance des cérémonies de *bazm*, banquet avec libations et musique, dont on a de nombreuses représentations datant de la fin des Sassanides.

La musique était aussi présente dans les parties de chasse, comme l'atteste un bas relief de la grotte de Tâq-e Bustân (c. 600, près de Kermânshâh) représentant des groupes de harpistes. Jusqu'à deux mille musiciens étaient enrôlés dans les parties de chasse royales (Joneydi :125), probablement pour rabattre le gibier. La musique était aussi un élément essentiel de l'art de la guerre. Les Perses terrorisaient les armées grecques par les grondement des timbales, et le mugissement des trompes. Si ces

pratiquent existaient aussi ailleurs, comme en Chine, c'est par les Perses qu'elles se répandirent plus tard au Proche-Orient, et de là en Europe. Des éléments de la musique militaire antique ont survécu jusqu'à nos jours (en Asie Centrale plus qu'en Iran), dans l'institution des *naqqâre khâne* avec trompes, timbales et hautbois.

La musique occupait une telle place dans la culture populaire, que "pour plaire à son peuple", Bahrâm Gur (m. 438) demanda au roi des Indiens de lui envoyer douze mille musiciens hommes, femmes et enfants de la caste des Luris (actuellement *luli*) et leur donna du bétail et du grain afin qu'ils puissent exercer leur art gratuitement pour les pauvres (*Mujmal al-tavârikh*, cit. Boyce, 1957 : 11). Le fait que le musicien soit appelé *râmeshgar* "faiseur de joie" atteste qu'un type de musique était fondamentalement destiné aux réjouissances. Les autres termes désignant le musicien sont *khonyâgar* --> *hun-nyâk-gar* = "faiseur de belle mélodie" (Joneydi : 40ss) qui survécut longtemps en Iran, et *gôsan*, qui s'applique plus précisément au barde poète et compositeur.

Les instruments les plus anciens sont le tambourin carré (IIe millénaire), les aérophone (flûte ou hautbois) représentés à Elam, vers 2400, ainsi que des hochets en bronze de facture soignée. Au Xe s. A.C. : apparaissent les cymbales, et plus tard la lyre (du type Mésopotamien). Vers le VIIIe siècle, on trouve chez les Elamites des doubles flûtes en roseau et le luth à long manche. L'antique harpe en arc - qui subsiste encore en Sogdiane au VII-VIIIème siècle A.D. - sera éclipsée par la harpe angulaire dont l'existence est attestée dès le début du IIème millénaire et qui est très courante parmi les Elamites au VIIIe s. A.C. A l'époque Achéménides (550-331) sont mentionnés le tambour *dombalak* et la harpe *bin* (appelée plus tard *vân* ou *vîn*, puis *chang*), la trompe *karnâ* et le tambour *tabira*. Sous les Parthes (250 A.C.- 220 A.D.) est attestée en outre l'existence des longues trompes, de la flûte de pan et du luth à long manche probablement table en parchemin.

Sous les Sassanides (224-651) apparaissent les cymbalettes digitales, les crotales à disque (Gabenbecken) très souvent représentés dans ces scènes de danse, ainsi que les doubles hochets (*chaghâne*) et les cuillères. Les tambours sont nombreux et sont plutôt frappés à main nues : tambourin, paire de tymbales, tambour calice, etc. La flûte traversière, l'orgue à bouche (*pishe moshtak*), la flûte de Pan, la lyre grecque, le psaltérion aux cordes pincées, et les tambours bifaces à laçage, attestent un brassage culturel. La harpe est désormais angulaire, elle se joue généralement la caisse à la verticale, serrée contre la poitrine, et le manche placé horizontalement. Dans la période islamique, une pique sera ajoutée dans le prolongement de la caisse. Le hautbois (*surnay*) droit ou terminé en forme de cône est très largement représenté, souvent avec le luth *barbat*. Le luth piriforme *barbat*, apparaît en Iran sous le règne de Shâhpur I (241-272 A.D.), mais il est attesté en Asie

Centrale dès le 1er siècle A. C., et en Inde durant le 1er siècle A.D. D'après les abondantes représentations que l'on en a, il a généralement quatre cordes tendues par des chevilles et un manche dont la tête est coudée. Jusqu'au XVIe siècle il sera avec la harpe *chang* l'instrument le plus prestigieux de l'Orient musulman où il se répand par les Perses à partir du VIIe siècle. Vers le VIIIe siècle, il subit des transformations importantes et est rebaptisé de l'arabe *al-'ud*, qui donna le mot luth. Un autre luth, le *tanbur*, correspond peut-être aux représentations sassanides de luths à manche long et étroit, monté de 2 ou 3 cordes. Selon certains auteurs, les Perses préféraient toujours cet instrument au *'ud* plus prisé par les arabes. Les textes pehlevi citent aussi les percussions *taburak*, et les instruments *kube*, *tablak*, *daf*, *zang*, *dombalak*, *vin kenâre*, *rabâb*, *tanbur*, *dotâ*, *vanjak*, *nây*, *kerd nây*, *cang*, etc., qui n'ont pas tous été identifiés.

## II. MUSIQUE D'ART DE L'ERE ISLAMIQUE A NOS JOURS

### LES FILIATIONS MUSICALES

PERIODE ISLAMIQUE ANCIENNE. Malgré la probable pérennité de certaines formes, notions, ou pratiques, faire remonter la musique persane actuelle à Bârbad ou même à Safiuddîn al-Urmawî, comme le voudraient certains, relève du mythe. Nul ne sait ce qu'il advint de la tradition sassanide après la conquête arabe, et l'on ne saurait pas davantage tracer une ligne continue depuis l'âge d'or de la musique iranienne/arabe des Abbassides (750-1258) jusqu'à nos jours. Tout au plus est-il possible de repérer des fragments de chaînes de transmission dont certaines se prolongent loin de la Perse, à Boukhârâ, à Istanbul ou au Caire. Inversement, il est raisonnable de supposer que, de même que le vieux perse a emprunté des milliers de mots à l'arabe, les mélodies, modes et rythmes classiques persans se sont enrichis d'apports étrangers. Les chroniques relatant les origines de la grande musique iranienne/arabe remontent aux ouvriers persans travaillant à la Mekke où ils répandirent un style de chant inconnu des Arabes. Entre le VIIIe et le Xe siècle, sous les Abbasides dont la capitale était Baghdâd, la majorité des grands musiciens cités dans le fameux *Kitâb al-Aghâni* (Xe s.) étaient d'origine persane, malgré leurs noms arabes (Joneydi : 157s.) : ainsi en est-il de Yûnus al-Kâtib, Ibn Misja, Nashîd Irâni, Salmak al-Râzi, Ibn al-Harith de Rey (m. 847), et le fameux Ibrâhîm al-Mawsilî (originaire du Fârs, m. 803), Ishaq son fils (m. 849) qui eut une dizaine de disciples, et Ziryâb, dont le nom - peut-être la forme arabisée de *zar-yâb* : "qui reçoit de l'or"- désigne les musiciens professionnels dans l'Iran oriental (Baloch, 1968). Vers le XIIe siècle, le centre de la vie musicale semble s'être déplacé vers la Perse, et dès le XIIIe s. apparaissent les premiers écrits en persan sur la musique (Nishâburi, Qotboddin Shirâzi).

Les chroniques de la dynastie mongole des Ilkhânides 1256-1335 mentionnent plusieurs musiciens de cour (Neubauer, 1975) tels que Kamâl de Tabriz, 'Ali Setâ'i, Khojâ Zaytun. Au XIVe-XVe siècle, l'autorité musicale incontestée fut 'Abdolqâder Ibn Ghaybi-e Marâghi (m. 1435, appelé Marâghi en Iran et Guyande en Asie centrale). Il vécut en Mesopotamie, puis à Tabriz avant de séjourner quelques années à Samarcande. Il écrivit en persan mais influença beaucoup les auteurs arabes. Au service du sultan Hoseyn de Tabriz, il réussit le pari de composer et de jouer une suite (*nowbe*) différente pour chaque jour du mois de Ramadan de l'an 1379 (d'Erlanger, 1939 : 236). Pour célébrer la prise de Tabriz par Qiyâsoddin Beyk 'Ali, il inventa un cycle rythmique de 50 temps, appelé Zarb al-Fath (*Jâme' al-alhân* : 227-8). Pour plaire à son mécène, il composa et fit jouer à Samarande un cycle rythmique de 200 temps (*mayâteyn*), ce qui contribua à sa renommée comme compositeur et théoricien. Il vécut en Irak, séjourna à Istanbul, Samarcande

et Herât, exerçant une influence décisive sur l'école centre-asiatique. Sa postérité fut également assurée en Turquie, ainsi qu'en Egypte, par ses disciples dont les noms sont connus, et par ses fils qui formèrent des maîtres notamment en Egypte, lesquels eurent à leur tour des disciples dont les noms ont été consignés. Marâghi, aurait transcrit ses oeuvres musicales dans un ouvrage, *Kanz ol-Alhân*, qui s'est perdu ; toutefois on lui attribue la paternité d'un petit nombre de chants (*kâr*) au style archaïque unique, pieusement conservés dans le répertoire turc ottoman. Même si elles sont apocryphes, il s'agit des plus anciennes pièces persanes conservées et datables de manière sûre. D'autres pièces persanes (notamment des préludes *pishrô*) ont été transcrites au XVIIIe siècle par le théoricien et musicien ottoman Kantemiroghlu. L'influence persane sur la musique turque est attestée bien avant la prise de Baghdâd en 1638 et l'exil à Istanbul des musiciens persans qui y séjournèrent. Cependant, à partir du XVIIIe siècle, les traditions turques et persanes évolueront séparément. De même, les liens avec les écoles arabes se relâcheront, sauf en Irak où des éléments persans sont parfois encore intégrés de nos jours.

Certains traités mentionnent d'autres maîtres importants mais qui n'ont pas laissé de texte à la postérité. Ainsi, selon le *Ma'refat-e 'elm-e musiqi*, quatre parmi les douze *maqâm* canoniques ont été inventés par Ostâd Safadi, Khâje Shamsoddin et Mohammad Mohaqeq ; selon le *Behjat-ol-ruh* (fin XVIIème s.) c'est Sa'doddin Mohyi-Abâdi qui compléta les *maqâm*, tandis que la répartition en 24 *sho'be* (plur. *sho'âb*, dérivés des 12 *maqâm* ou *parde*) est attribuée à Shamsoddin, Kamâloddin Kâzeruni, Mir Fakhroddin, Eshâq-e Mowselî et Seyyed Hoseyn Akhlâti. Des auteurs persans furent traduits en arabe, comme 'Abdolmo'men Balkhi, (au milieu du XVIIIe s.) par al-Muslim al-Mowselî (Shiloah, 1979 : 287), tandis que certains maîtres arabes, comme al-Safadi, sont cités dans les textes persans safavides (*Ma'refat...*) Un des derniers maître persan de cette école musicale "inter-culturelle" ou cosmopolite est probablement Amir khân, musicien de cour à Isfahân, qui rédigea vers 1700 un important traité. Après lui les informations manquent encore et il est probable que dans la période de près d'un siècle de troubles qui suivit le déclin des Safavides (1501-1722), la musique, comme les autres arts, connut une profonde mutation. Certains musiciens ont pu trouver refuge au Cachemire dont la musique d'art se réclame de la tradition persane safavide, d'autres ont peut-être émigré en Asie Centrale, mais quoiqu'il en soit, dans l'état de nos connaissances, la chaîne de transmission actuelle ne peut remonter au-delà du début ou du milieu du XIXe siècle, époque où s'organise une musique savante qui a conservé peu d'éléments typiques de l'ancienne. Il en va de même pour l'école caucasienne (cf. article Azebaïdjan) qui se rattache à l'école persane moderne.

PERIODE MODERNE. Le fondateur emblématique de cette nouvelle école est ‘Ali Akbar Farâhâni (m. vers 1855) originaire de Arâk (centre-ouest de l’Iran), fameux joueur de luth *târ* à la cour de Nâsereddin Shâh. Son fils Mirzâ ‘Abdollâh, (1845-1918), mit au point et canonisa son répertoire-modèle *radif* qui nous est parvenu par l’intermédiaire de deux transmetteurs, et qui sert toujours de base à l’étude de la musique d’art. D’autres *radif* ont été conservés par d’autres chaînes de transmetteurs bien connus, mais, faute de sources, on ne peut pas remonter au-delà du milieu du XIXe s. Cela ne signifie évidemment pas que les mélodies ne soient pas, dans certains cas, au moins beaucoup plus anciennes.

Les maîtres les plus marquants de la période moderne sont des interprètes improvisateurs et arrangeurs plutôt que des “compositeurs” au sens occidental. Se détachent notamment : les târistes, Hoseyn Qoli (m.1915, fils de ‘Ali Akbar), son oncle et maître Aqâ Gholâm Hoseyn, les joueurs de *santur* Mohammad Sâdeq khân et son élève Habib Somâ’ Hozur (1901-1946), Gholâm-Hoseyn Darvish khân (1872-1926) et Abolhasan Sabâ (1902-1957) (tous deux élèves de Mirzâ ‘Abdollâh et de Hoseyn Qoli), les neyistes Soleymân et Nâyeb Asadollâh (m. c 1910). Les principaux dépositaires du *radif* de chant furent Seyyed Ahmad khân, Jenâb-e Qazvini, ‘Ali khân Nâyeb-e Saltâne (c. 1850-1930), Eqbâl Soltân Azar (1866-1971), Aqâ Ziâ ol-Zâkerin (m. c. 1960), puis ‘Abdollâh Davâmi (1891-1980). Isâ Aqâ Bâshi (m. c. 1900) et ‘Abdollâh Davâmi détenaient également un vaste répertoire de chansons (*tasnif*). Les chanteurs Tâherzâde (1882-1955), Zelli (1906-1946), G. H. Banân (1911-1985), Adib Khonsâri, (1901-1982), Tâj-e Esfahâni (1903-1980) et la chanteuse Qamar ol-Moluk (1905-1959) furent connus grâce au disque et à la radio. Les compositeurs ‘Ali Akbar Sheydâ (1843-1906) ‘Aref-e Ghazvini (1879-1933) développèrent la chanson classique (*tasnif*), dont plus tard Amir Jâhed (1896-1977) laissa de nombreux spécimens. Certains jouèrent plutôt un rôle de transmetteurs, comme Aqâ Ziâ, Soleymân Amir-Qâsemi (1884-1950 ?), Hâjji Aqâ Mohammad Irâni (m. 1971), Musâ Ma'rufi (1889-1964) et plus tard N. ‘A. Borumand (m. 1976). En marge de ces artistes traditionnels se situe le virtuose du *târ* et du violon ‘Ali Naqi Vaziri (1886-1981), autodidacte qui fréquenta les conservatoires en Allemagne et en France. Il posa les bases de la modernité, par le biais du solfège et des techniques d’écriture occidentales, changea le style persan et développa un nouveau type de virtuosité instrumentale en s’inspirant de la pédagogie occidentale. A partir de 1928 il dirigea le Conservatoire, composa beaucoup et enregistra de nombreux disques. Son approche de la musique persane fut très contestée, mais certaines de ses innovations sont restées, telles que le système de transcription, le principe de l’harmonisation des mélodies traditionnelles ainsi que quelques pièces de virtuosité pour le *târ*.

#### L’EVOLUTION RECENTE.

En fait, avec la modernité, ce ne fut pas tant l'occidentalisation qui menaça la musique d'art, que l'invasion de la musique légère ouverte au grand public par la radio (à partir de 1939), le disque, les cabarets, puis la télévision (à partir de 1958). Ce processus d'évolution est parallèle à l'évolution de la société et des mentalités. Vers la fin du XIXe siècle, les aristocrates s'approprient la musique d'art : ils jouent comme ils veulent, pour eux seuls ou pour des petits cercles d'amateurs. Avec le déclin de la cour Qâjâr et l'apparition des médias, la musique d'art se démocratisa au prix de certains accommodements et pénétra les classes bourgeoises moins cultivées. Les maîtres, qui avaient quitté la cour et vivaient de leurs élèves, durent alléger le répertoire des parties les plus austères et en transmirent des versions édulcorées ; de là vint le style "sucré" *shirin navâzi*, qui correspondait à la demande d'une nouvelle société. Les maîtres formés à l'ancienne école de Hoseyn Qoli ou Darvish khân se retirèrent progressivement de la scène musicale, occupée en majorité par des artistes de second rang, et le style et le répertoire traditionnel furent prêts de disparaître. Durant cette période qui s'étend de 1945 à 1970 environ, quelques maîtres se détachent, comme M. Neydâvud (m. 1990), A. 'Ebâdi (1904-1993), H. Kasâ'i (n. 1928), J. Shahnâz (n. 1921), H. Tehrâni (1911-1973), F. Pâyvar (n. 1932), 'A. Shahidi (n. 1922) H. Qavâmi. Enfin, dans les années 1970 advint un retour au classicisme promu notamment par la création par D. Safvate (n. 1928) du Centre de Préservation et de Propagation la Musique Traditionnelle Iranienne (*Markâz-e hefz o eshâye-ye musiqi-e sonnati-e irâni*). Les maîtres restés fidèles à la tradition (comme Y. Forutan (m. 1979), S. Hormozi (1897-1976), N. 'A. Borumand (1906-1976), A. Bahâri (1905-1994), M. Karimi (1927-1984), 'A. A. Shahnâzi (1897-1984) purent transmettre leur science à de jeunes musiciens qui devinrent les maîtres actuels. Parmi ceux-ci, on peut citer les chanteurs M.R. Shajariân (n. 1940) et Parisâ (n.1947), le santuriste M. Kiâni (n. 1941), les joueurs de *târ* et *setâr* M. R. Lotfî (n. 1946), D. Talâ'i (n.1952), H. 'Alizâde (n. 1951), qui est également un compositeur original dans le style "moderne iranien", les zarbistes N. Farhangfar et B. Rajabi.

Cette renaissance du classicisme prit une direction nouvelle sous la pression de la révolution islamique. La musique légère urbaine (*motrebi* et variété) est désormais interdite, et seule subsiste le genre "savant" (*'elmi*), le folklore rural et les musiques des bardes de province. (Beaucoup de tenants du *motrebi* et des variétés, se sont expatriés aux U.S.A. et poursuivent leurs productions récupérées clandestinement en Iran, et diffusée aussi en Asie Centrale.) Les restrictions imposées à la musique d'art furent l'interdiction pour les femmes de chanter en soliste devant des auditoires masculins, et l'épuration des emprunts à la musique légère. Il incombait donc à la musique d'art de combler d'une manière détournée la demande du grand public peu satisfait par les "chansons révolutionnaires" ou patriotiques (*sorudhâ-ye enqelâbi*), d'où un foisonnement de styles nouveaux et d'hybridations

diverses disposant de moyens de diffusion officiels et souvent puissants. Malgré tout, le *radif* et le répertoire ancien sont désormais revalorisés comme référence technique, voie d'apprentissage et source d'inspiration ; ainsi le niveau musical s'est maintenu, tandis que, selon certaines estimations, le nombre de musiciens praticiens -mais pas celui des maîtres- a été multiplié par dix, aussi bien pour la musique d'art que pour les musiques régionales.

## LES SOURCES

Les sources écrites de la musique d'art persane peuvent se ranger en deux grandes catégories :

a) *Les chroniques et les traités non scientifiques, en persan, destinés aux lettrés et/ou aux musiciens professionnels.* La référence la plus ancienne pour la connaissance de la vie musicale, des biographies des musiciens, et notamment des conditions du concert irano-arabe est le fameux classique arabe *al-Kitâb al-aghânî* de 'Abu'l-Faraj al-Esfahânî (m. 897), un persan patronné par la dynastie persane de Buyides. Ibn Khurdâdbeh (m. 913) le fameux géographe laissa également des écrits sur la musique et les musiciens de la Perse ancienne. Les chroniques bien documentées deviennent très rares par la suite et ne réapparaissent que vers le milieu du XXe siècle avec les écrits de Khâleqi (1954), Safvate (1971), Behruzi (1988) et Nasirifar (1990). Les récits de voyageurs européens, notamment Chardin, Tavernier, Raphaël du Mans, Pouillet, Kaempfer (sous les Safavides), et Brydges ou Gobineau (sous les Qâjârs) présentent des informations intéressantes, de même que les anciens écrits techniques sur la musique turque qui comportait des éléments de répertoire persan (cf. Bobovsky et Fonton, ainsi que le grand théoricien Kantemir (m.1723).

Certains ouvrages généraux donnent des indications sur les pratiques musicales. C'est le cas du *Qâbus nâme* (1082) de Key Kâwus qui cite une dizaine de modes (*parde*) et s'étend en conseils aux musiciens (: 184-186). Un autre classique, le *Akhlâq-e Jalâl* de Davvâni (m.1502), contient une intéressante partie sur la musique, de même qu'un important ouvrage d'érudition, le *Kanz ol-tuhaf*, anonyme en persan du XVe s. Aux sources de ce type il faut ajouter les traités rédigés par des soufis pour justifier la pratique de la musique et de la danse à des fins d'extase, et parfois pour la codifier. Les auteurs principaux dans ce domaine sont Abu Hâmed Ghazzâli (m. 1111) (*Ihyâ 'ulûm al-dîn, Kimyâ-e sa'âdat*), Ahmad Tusi (XVe s.) auteur d'un *Bawâreq ol-'elmâ* attribué par erreur à Ahmad Ghazzâli, Ezzoddin Mahmud Kâshâni, XIIIe s. (*Mesbâh al-Hedâye*). Par ailleurs, certaines hagiographies (comme Aflâki, m. vers 1360, dans son *Manâqeb*) apportent d'intéressantes données sur le concert mystique.

Le plus ancien traité musical descriptif en persan est peut-être le bref *Resâle-ye Musiqi* de Moh. Nishâburi datable du début du XIIIe s. (Dâneshpazhu (1965 : 99-103), Rajabov (1988 :76-78). Il serait le premier à

faire état de la fameuse division en 12 modes principaux (*parde*) et 6 modes annexes (*sho'be*, appelés plus tard *âvâz*), canonisée cinquante plus tard par Safiuddîn al-Urmawî. Un autre important traité de ce type est le *Majmu'* de Amir khân (vers 1700), le dernier grand maître de cour Safavide héritier de la tradition de Marâghi (Ms. Teheran, Majlis, 2211). Le traité le plus connu de nos jours est le *Behjat ol-ruh* de Safioddin ebn ol-Mo'men, datant probablement de la même époque. Les traités du XVIe au XVIIIe s. sont en général très courts et superficiels, comme l'opuscule anonyme *Ma'refat-e 'elm-e musiqi* (qui se rattache à la même école), le *Resâle-ye karâmiye dar 'elm-e musiqi* (anonyme, éd. Rajabov, 1988), le *Resâle-ye musiqi* de Mirza Bey (c.1610). Ces traités, qui présentent entre eux une certaine cohérence, ne doivent pas être confondus avec d'autres écrits persans de même facture mais se rattachant à des traditions orientales (Asie Centrale, Cachemire) qui présentaient des points communs avec la tradition persane. Ainsi le *Zemzeme-ye vahdat* de Bâqi-e Nâ'ini (XVIIe s.) dresse une intéressante table de correspondance entre *râg* indiens et *maqâm* irano-arabes. A ce courant syncrétique appartient également le traité de Harutin Tanburi, vers 1750 (cit. Jung, 1989 : 113-121) un Arménien d'Istanbul qui suivit Nâder Shâh dans ses campagnes en Inde. Ecrivant en turc avec une graphie arménienne, il mentionne près d'une centaine de *gushe* et de *maqâm* en usage en Orient. Le dernier ouvrage de ce type est peut-être le traité anonyme *Dar 'elm-e musiqi* ("de la science musicale"), rédigé vers 1760.

Il existe aussi un bon nombre de traités musicaux en persan qui se rattachent à la musique du Cachemire et de l'Inde du nord qui subit l'influence du poète et musicien persan Amir Khosrow Dehlavi (m. 1375). Le plus vieux traité de la musique de l'Inde en persan est le *Ghunyât ol-Munya* (1374). Le Negârkhâne de Dehli conserve les manuscrits persans mal connus de Mohammad khân Safi : *Osûli naghâmât-e Safi*, -de Lotfollâh Sâdeq Bahâdor Tahûr Cang : *Risâla dar Zekr-e mughanniyâ-i hendustân*, -de Moh. ibn Râcand Ahmadâbâdi : *Osul-e Ghenâ*. Vers le XVIIe s. sont rédigés en Asie Centrale ou en Inde de nombreux traités tels que le *Javâher ol-musiqi* de Moh. Abdulkarim ibn sheykh Farid Ansâri, et le *Risâla dar bayân-e davâzdah maqâm* de Heydar Tutiani. Dans son *Zemzeme-ye vahdat*, Bâqi-ye Nâ'ini, vers le XVIIe s. établit des comparaisons entre les traditions de l'Inde et de l'Asie Centrale (Rajabov, 1988 : 125 -136).

On n'a pas connaissance de traités relatifs à la musique persane rédigés au XIXe s., sauf en Azerbaïdjan. Ce n'est qu'au début du XXème siècle, que Moh. Nasir Forsat-e Shirâzi (1855-1920), préparant une compilation sur la théorie de la musique, apprend par Mirzâ 'Abdollâh que le système ancien avait complètement disparu. Il n'aborde pas la théorie des intervalles et des gammes, et après avoir utilisé quelques références puisées dans les traités non scientifiques, il présente les poèmes que l'on chante dans les modes (*âvâz*, *gushe*) particuliers de ce qu'il nomme "la musique nouvelle", en donnant la

liste de ces modes. Après lui, toutes les approches techniques de la musique seront entreprises sous l'angle de la musicologie occidentale. A ces sources, il faut ajouter les premières transcriptions en notations occidentales des grands répertoires-modèles (*radif*) et des compositions classiques Montazam al-Hokamâ (Mehdi Solhi) ms. inédit, Mofakhkham Pâyân, M. Ma'rufi), ainsi que leurs enregistrements (Soleymân Ruhafzâ, N. 'A. Borumand, 'A. A. Shahnâzi, 'A. Davâmi, etc.).

b) *Les traités théoriques* : La théorie musicale étant une des branches du quadrivium classique de la culture islamique, il existe de nombreux traités de musique d'intérêt et d'originalité variables. Les premiers auteurs scientifiques écrivent en arabe, même lorsqu'ils sont d'origine persane, et abordent la musique par la voie mathématique ouverte par Al-Kîndî (m. c. 873), tels que Ahmad al-Sarakhsî (m. 899) qui rédigea six ouvrages sur la musique dont un seul subsiste, et le fameux médecin Zakaryâ al-Râzi (m. c. 923) qui laissa un *Kitâb fî jumal al-musîqî*. C'est avec al-Fârâbî (m. 950) que la théorie musicale fait un progrès considérable. D'origine touranienne ou perse orientale, il fut formé à Baghdâd aux sciences et la philosophie grecques et pratiquait la musique. Son monumental *Kitâb al-musîqî al-kabîr*, qui adapte les concepts grecs à la musique moyen-orientale est un des ouvrages les plus importants jamais rédigé sur la musique. Il a également laissé deux traités sur le rythme (*iqâ'*), le *Kitâb al-îqâ'ât* repris et amélioré dans le *Kitâb ihsâ' al-îqâ'ât* qui sont des chefs-d'oeuvre de formalisation du langage rythmique et des procédés pratiques de transformation des rythmes. Ibn Sinâ (Avicenne) (m.1038) poursuit cette démarche dans un livre de son *Kitâb al-Shifâ* (trad. Erlanger, 1935) mais sans grands apports nouveaux, de même que son disciple Abu Mansur ibn Zayla (m. 1048), auteur du *Kitâb al-kâfi fî'l musîqî* ("livre complet sur la musique").

La musique étant élevée au niveau d'une science, les auteurs d'encyclopédies scientifiques (d'abord en arabe puis en persan) consacrent nécessairement un chapitre à la musique. Les plus importants sont : - al-Khwârazmî (Xe s.) dans son encyclopédie *Mafâtiḥ al-'ulûm* (les clefs de sciences) consacre un chapitre à la musique, - les Ikhwân as-Safâ, encyclopédistes ismaéliens, dont au moins deux sur les trois étaient d'origine persane, qui traitent surtout de la musique en terme philosophique, esthétique et physique, - Fakhruddîn al-Râzî (m. 1206) dans son *Jami' al-'ulûm* (Encyclopédie des sciences), - Qotboddin Shirâzi dans son *Dorrât ol-Tâj* (c. 1300), - Mahmud al-Amoli (1334), - 'Ali ibn Moh. al-Gorgânî (m. 1413). D'autres savants ou lettrés comme Nasiroddin Tusi (m. 1274) ou 'Abdorrahmân Jâmi (m. 1492) rédigèrent également des traités de science musicale d'importance mineure.

Après Fârâbî, les trois auteurs les plus importants, notamment pour la tradition de l'ouest de l'Iran et de Baghdâd sont Safiuddîn al-Urmawî (m.

1294), Qotboddin Shirâzi (1236-1310) et ‘Abdolqâder Marâghi. Avec son *Kitâb al-Adwâr* (livre des cycles) Safiuddîn imposa pour plusieurs siècles une vision systématiste des intervalles et des gammes. Qotboddin, son disciple rédigea le premier texte de musicologie scientifique en persan dans son encyclopédie *Dorrât al-tâj* (“les perles de la couronne”). Il sera critiqué par Marâghi (m. 1434) dans son traité en persan *Jâme’ al-alhân* (*Somme des mélodies*) et la version résumée *Maqâsed ol-Alhân* (*L’objet des mélodies*) (1418) qu’il offrit au Sultân Ottoman. Ses écrits sont plus réalistes et concrets que ceux de Safiuddîn. Il décrit également les instruments de musique de son temps, y compris des instruments chinois et mongols, et la vièle à roue occidentale. Les ouvrages théoriques postérieurs consistent principalement en compilations de Safiuddîn et de Marâghi, avec toutefois de détails dignes d’intérêt. C’est le cas du *Resâle dar musiqi*, de ‘Ali b. Moh. Me'mar (dit Bannâ'i), et du *Qânun-e 'elmi va 'amali-e musiqi*, de Zeyn ol-'Abedin Mahmud Hoseyni (vers 1500).

Par la suite, les traités persans usant des mathématiques se font rares, et il semble que depuis deux siècles les savants persanophones capables de comprendre et de discuter les analyses des auteurs systématistes ont été très peu nombreux. L’approche mathématique des gammes et intervalles ne reprend que sous l’impulsion de la science occidentale dans la deuxième moitié du XXe siècles avec les travaux sur les gammes et les intervalles de M. Barkechli (très contestables), et la synthèse du maître M. Kiâni (1991) dont la tentative de réintégrer les échelles de Safioddin semble contredire la pratique. Cela n’a pas empêché que durant deux siècles de vide scientifique, la tradition des gammes et des intervalles a pu se maintenir comme une pratique rigoureuse, mais non théorisée.

## SYSTEMES ET FORMES

La préoccupation centrale des musiciens et théoriciens fut toujours d’établir le classement des modes et des mélodies. Le plus ancien système connu du Moyen-Orient est celui de Bârbad (début VIIe s.) qui organisa et composa un répertoire en 360 mélodies (*dastân*, plur. *dastânât*), 30 *lahn* (dont les noms nous sont parvenus), 7 modes (*khosravâni*) joués lors du banquet du roi et dont la particularité était d’être composés sur 7 notes (Joneydi :137). Ce classement correspond aux jours de l’année, du mois et de la semaine, ainsi qu’aux 7 planètes. Vu leur nombre, il est probable que ces *dastân* correspondaient à des mélodies (*gushe*) et non à des modes spécifiques. D’après al-Khwârazmî (cit. Farmer, 1928 : 2792) les *dastânât* de Bârbad étaient encore en usage au Xe siècle. Parmi les 170 noms de mélodies préislamiques recensées (Safvate, 1971 : 16-18), se trouve probablement quelques noms de *dastân*.

LES INTERVALLES. Les *dastân* de Bârbad (pluriel arabisé : *dasâtin*) sont à l'origine de la théorie ancienne des modes irano-arabes, appelés en arabe *asâba'* ("doigtés"), ou *mawâjib* "obligations, lois". Chaque note étant jouée sur le luth par un doigt et sur une corde spécifiques, on décrivait les modes en désignant le doigt et la corde (Erlanger, 1935 : 598 ; Binesh, in Marâghi, 1977 : 163). Ces modes sont décrits dans le *Kitâb al-Aghânî*, mais ne peuvent être établis avec beaucoup de précision. Selon Safiuddîn, ils s'agissait des six *maqâm* Ushshâq, Navâ, Râst, Busalik, 'Irâq, Nowruz et Isfahân (Erlanger, 1935 : 466-8). Après l'exposé théorique d' al-Kindî, c'est Fârâbî qui donna les premières mesures précises des intervalles en usage, tout en préconisant certaines améliorations. Ce travail, repris sans modifications notables par Avicenne (Ibn Sînâ), sera mené à terme par Safiuddîn. Cependant, il y a des raisons de penser que les mesures qu'il donne ne reflètent qu'idéalement les pratiques en usage, notamment en ce qui concerne les intervalles de 3 "quarts de tons" (environ 37 savarts), qu'il infléchit en demi-tons apotomes ou en ton mineurs, et ceux de 5 "quarts de tons" qu'il réduit à un ton afin de suivre les règles des théoriciens Grecs (During, 1985). Son système trouve quelque pertinence pour les intervalles actuels de l'Azerbaïdjan (et a pu même influencer la détermination de ces intervalles à une date récente), mais ne peut s'appliquer à la musique persane pratiquée durant les deux derniers siècles (ni non plus la musique ottomane) en dépit des efforts du physicien M. Barkechli (1963) et du maître M. Kiâni (1992) pour les faire admettre. Les mesures entreprises par During (1985, 1991, après celles de Caron et Safvate, 1966) auprès de plusieurs maîtres contemporains aboutissent à une échelle générale des sons dont on peut formuler une moyenne acceptable, reproduisant le frettage du *târ* et du *setâr* et la dénomination courante due à Vaziri. (On notera que ces intervalles se retrouvent *grosso modo* dans la musique arabe et populaire turque.) :

---

do (réb) rép Ré Mib mip Mi FA fa > (fa #) solp SOL lab Lap la Sib sip si DO

p : "demi bémol" ou *koron*, > : "demi dièse" ou *sori*. Les notes en majuscule correspondent à des ligatures de frette plus épaisse ; les notes entre parenthèses correspondent au frettage moderne. Certaines frettes sont mobiles, notamment le fa > -fa#. Dans la pratique - pour les instruments sans frettes- le 3/4 de ton fluctue entre 34 à 38 savarts environ (136 à 152 cents) et le demi-ton de 20 à 26 s. environ, selon les musiciens et/ou selon les modes et l'attraction mélodique. L'intervalle de 5/4 de ton et les tierces fluctuent de la même manière, mais le ton, la quinte et la quarte sont plus stables. Les musiciens s'accordent en général sur le fait qu'il existe pour chaque mode des nuances possibles, mais que dans les interprétations collectives, on doit s'entendre sur des valeurs moyennes.

LES MODES. Chez Marâghî, *dasâtîn* désigne seulement une note, c'est-à-dire implicitement une note sur le manche (*daste*), donc la frette d'un instrument (*Jâme' ol-alhân* : 29 s.). L'image du doigté a donné également le terme *bardâwat* (pluriel arabe du persan *parda*, frette) pour le concept de mode (*maqâm*). Fârâbî utilise un autre terme, *rawâsin*, pluriel arabe du pehlevi *râs* (la voie), pour désigner les modes (*khosravâni*) ; ce terme fut traduit en arabe et donna celui de *tariqa* (plur. *tarâ'iq*) (Joneydi :199). Après Saffiuddîn, c'est finalement le mot *maqâm* qui s'imposera en Orient pour désigner les modes principaux, les modes secondaires étant appelés *sho'be* (puis *âvâz* et *shâh gushe* dans l'Iran moderne).

Le plus ancien inventaire de modes persans (*parde*) est donné dans le *Qâbus Nâme* de Key Kâwus (XIe s.) : 'Arâq, Bâkharz, Baste [negâr], Busalik, Hoseyni, Esfahân (Sepahân), Navâ, 'Oshshâq, Râst, Zirâfkand. Tous, sauf Bâkharz sont encore en usage. Selon Nishâpuri (*Resâle-ye Musiqi*) les 12 *parde* sont : Râst, Mokhâlef, 'Arâq, Mokhâlefak, Hoseyni, Rahâvi, Esfahân, Mâde, Busalik, Navâ, Nahâvand, 'Oshshâq. Sept ont été composés par Bârbad et cinq par Moh. Ehyâ et Kamâl-e Hoseyn Nâyi. Pour Nishâpuri, "Le *parde* de Râst [probablement du type DO ré mi fa sol la si(b) do] est le roi de tous les *parde* et tous ont pris quelque chose de lui." En fusionnant deux par deux, chacun des 12 *parde* donnent 6 *sho'be* : Zirkesh, Baste, Ozzâl, Negâr, Hejâz, Esfahân. Toutefois il cite encore une dizaine d'autres "modes" (comme Khorram, Zirâfkand, Bayâti, Salmak, etc.), ce qui suggère que dès les origines, le classement en 12 *maqâm* + 6 *âvâz* (auxquels s'ajouteront plus tard 24 *sho'be*) ne couvrait pas tout le matériel modal utilisé. Les *parde* sont mis en relation les uns avec les autres selon des affinités modales clairement exprimées. Ils correspondent chacun à l'une des douze heures du jour, au zodiaque, aux humeurs, etc., ainsi qu'à une typologie des auditeurs largement développée par les auteurs plus tardifs.

Saffiuddîn, dans son *Kitâb al-Adwâr* (1252) et *Risâla al-Sharafiyya* (1267) répertorie, analyse et organise systématiquement les gammes et les modes en usage selon une procédure nouvelle. Bien que pratiquant lui-même la musique, il semble davantage préoccupé par la cohérence de la représentation théorique que par la description des pratiques concrètes. Malgré tout, son oeuvre eut un très grand retentissement et sa division des modes en 12 *maqâm* et 6 *âvâz* fut adoptée et adaptée dans diverses traditions. Les données et les méthodes qu'il applique, en particulier en ce qui concerne le système des gammes modales, seront repris par la plupart des grands auteurs postérieurs. Après avoir établi une échelle générale de 17 intervalles, il divise les tétracordes (*jins*) de toutes les manières possibles en suivant des règles strictes et limitatives (cf. Erlanger, 1938 : 288-9). Il les combine ensuite entre eux pour constituer un certain nombre d'échelles ou gammes théoriques. Il obtient ainsi 7 aspects de la quarte, suivis de 28 aspects

(*species* ou "partages") théoriques de la quinte, parmi lesquels se détachent quelques genres en usage, avec leur nom (Erlanger, 1938 : 300), les autres étant purement spéculatifs. En supprimant les aspects défectueux ou les répétitions, il parvient à 12 aspects de la quinte. Puis il dresse un tableau de chacun des 7 partages de la quarte reliés à chacun des 12 aspects de la quinte. Il obtient ainsi  $7 \times 12 = 84$  gammes ou gammes d'une octave, appelées "cycle" *advâr* ou *shudûd* (de *shudd*, accordage). Sur ces 84 gammes, plus de 40 sont consonantes selon les critères établis par l'auteur, (17 sont moyennement dissonantes, et 24 sont dissonantes). Qotboddin Shirâzi reprend cet exposé des cycles mais s'en écarte sur certains points et ses définitions des intervalles semblent plus réalistes que celles de son maître. Il en ressort que tous les cycles n'étaient pas en usage, puisque seuls 29 portent un nom chez Qotboddin. Par contre il mentionne de nombreux noms de modes de son temps (vers 1300) dont 36 sont toujours cités en Iran (cf. Wright 1978).

En développant la méthode de Safiuddîn, Marâghi parvient, comme Qotboddin à 91 cycles qui se répartissent en : -12 *maqâm* "que les Arabes appellent cycles (*advâr*) ou *shodud* et que les Persans nomment *maqâm* et *parde*. "Certains, dit-il, comptent 8 notes, d'autres 9" (*Maqâsed* : 57). - 6 *âvâz* identiques à ceux de Safiuddîn ; -24 *sho'be*. Cette classification nouvelle, opposant *maqâm* et *sho'be* (parfois appelés respectivement *osul* et *foru'*) marque un tournant dans l'organisation modale. Entre le XIVe et le XVIe siècle, plusieurs auteurs importants (arabes, persans et turcs) présentèrent des classements comparables, reflétant une tradition commune à tout le Moyen-Orient, jusqu'au Cachemire (cf. Shiloah, 1981). Selon ce système, aux 6 *âvâz* correspondent 12 *maqâm*, engendrant chacun 24 *sho'be*, puis 48 *gushe*. Il s'agit là aussi d'une représentation idéale chargée de symbolisme, et il est douteux que la pratique fût exactement en conformité avec ce système. (On peut remarquer que la somme des nombres cités fait 91, soit le nombre des gammes fondamentales.) Quoiqu'il en soit, au milieu du XVIIe s., d'après Chardin, la théorie des systématistes était toujours connue, mais en pratique, on se conformait à des règles plus simples. Ainsi, sous les Safavides, la science des intervalles et les concepts même de cycle, de genre, de gamme et de transposition, disparaissent des préoccupations des musiciens persans, si bien que même un Forsat-e Shirâzi, dans son *Bohur ol-alhân* (1914), ne se risque pas en en donner la moindre explication.

LES CYCLES RYTHMIQUES furent également l'objet d'une approche scientifique rigoureuse qui atteint une perfection et une précision inégalée avec Fârâbi. Toutefois, les descriptions des auteurs classiques, inspirées des analyses de la prosodie, omettent un point essentiel dans leur description : la répartition des coups graves et aigus, pourtant essentielle dans la rythmique persane, arabe et turque. Au cours des âges, la représentation du rythme

passe par différentes étapes et se perfectionne en s'affranchissant complètement des concepts et des analyses de la métrique, tandis que les descriptions deviennent plus pragmatiques. Dans les écrits du XVIIe s. (*Behjat ol-ruh*) sont pris en compte la répartition des percussions graves (*bam*) et aigus (*zir*), mais la description des durées et la notion de temps se confond avec celle de percussions, de sorte que malgré des descriptions très détaillées, on ne peut reconstituer de manière sûre les cycles rythmiques. Il en ressort néanmoins que ceux-ci étaient d'une grande variété (au moins une vingtaine) et pouvaient comporter de nombreux temps. Au temps de Marâghi, ils étaient également en usage chez les Arabes et les Turcs, mais par la suite, les écoles ottomane et persane évoluèrent séparément. Le *Behjat ol-ruh* mentionne au total une trentaine de rythmes, mais le nombre de rythmes est arrêté à 24, probablement par souci de symétrie avec les 24 *sho'be*. "Les 24 rythmes sont joués en présence des rois". (*ibid* :40). Les autres rythmes, dit l'auteur, "ne sont pas joués en présence des rois [...] ils sont théoriques (*qâl*) et ne produisent pas d'émotion (*hâl*)" (*ibid.*). Vers 1700 Amir khân dans son *Majmu'* donne 21 cycles (*osul*) avec le nombre de percussions (ou temps ?) *zarb*. Fâkhte *zarb* : 4, Tork *zarb* : 10, Barafshân : 5, Mukhammas : 13, Cenber : 14, Saqil : 12, Khafif : 24, Owfar : 5, Mayâteyn : 200, Nim dowr : 7, Nim saqil 7, Hazaj, 1, Owsat : 5, Ramal : 10, Doyek : 3, *Zarb al-fath* : 24, *Shâhnâme* : 17, Far' : 5, *Zarb al-qadim* : 20, *Zarb al-moluk* : 5. Aucun de ces noms ne subsistera dans la période moderne.

#### LE SYSTEME MODERNE.

La musique d'art persane semble avoir été en mauvaise posture au XVIIIe siècle, période de troubles et de décadence. Mais même si la musique de cour avait presque disparu, d'autres formes subsistaient dans le genre urbain semi classique (*tasnif*) ou léger (*motrebi*) et dans le folklore, ainsi que dans les chants religieux ou soufis (*ghazal*, *masnavi*). Il était possible de reconstruire quelque chose à partir de ce qui subsistait, et de rechercher des références dans le passé de manière à reconstituer une continuité. Un point significatif est que, dans cette entreprise, on élimina les éléments "internationaux" et leur connotation arabe pour promouvoir les éléments nationaux.

Les principaux points sur lesquels la nouvelle tradition se sépare de l'ancienne (dont les traces subsistent en Turquie et dans le monde arabe) sont les suivants : -abandon des formes compositionnelles, réduction des longs cycles rythmiques (au-delà de huit temps) très diversifiés au profit de quelques cycles rythmiques simples (n'excédant pas six temps), - développement de la musique improvisée et dans des rythmes non mesurés, - changements de l'instrumentarium : le '*ud* et le *qânun* disparaissent, tandis que le *târ* et le *santur*, ainsi que le tambourin *zarb* (ou *tombak*) font leur

entrée dans la musique d'art, aux côté du *setâr*, du *ney* et du *kamânçe*. Dans le Caucase l'ensemble classique se limite au *târ*, *kamânçe* et *daf*.

Si la musique d'art persane reposait dans le passé sur des bases communes aux traditions arabes, turques et centre-asiatiques, de nos jours, elle se distingue par quelques traits typiques, qu'elle partage avec la plupart des répertoires populaires urbains et ruraux de l'Asie intérieure : - réduction de l'ambitus ; - ligne mélodique évoluant par mouvements conjoints ; - possibilité d'identification immédiate des modes dès les premières notes ; - importance de la forme antécédent-conséquent, de la symétrie et de la répétition de motifs (rosalies) ; - simplicité des rythmes de base (4/4, 6/8-3/4, 3/2-6/4) ; - brièveté relative des compositions ; - nombre limité de genres et de formes ; - densité de l'ornementation, tempo souvent rapides ; - virtuosité vocale (*tahrir*, sorte de jodel) ; - centralité de l'improvisation individuelle (vocale et/ou instrumentale) dans un rythme non mesurée ; - place laissée à l'improvisation instrumentale en rythme mesuré ; - prééminence de l'interprète improvisateur sur le compositeur, et de la performance sur la composition. Parmi les spécificités du style iranien, on relèvera : - le goût pour le registre aigu (voix et instruments), attesté dès l'antiquité et confirmé au XVIIe siècle ; - l'impact de la métrique poétique dans les mélodies non mesurées ; - le goût pour la musique instrumentale et le développement de la virtuosité. La plupart des traits cités valent aussi pour le Muqâm azerbaïdjanais.

Sur le plan de l'éthos et de l'effet (*hâl* et *asar*), les Iraniens se plaisent à définir leur musique comme nostalgique (à l'image d'une histoire nationale considérée comme tragique), introvertie, méditative, et sérieuse. Cet éthos a résisté aux tentatives de renversement des progressistes qui prônaient une musique optimiste comme Vaziri (entre 1930 et 1950) ou les compositeurs d'après la révolution. Certains maîtres traditionnels défendent toutefois une approche fondamentalement positive et attribuent l'éthos d'affliction de la musique d'art à l'influence du chant religieux chiite. Quel que soit son ethos, la musique d'art est censée se démarquer des musiques populaires urbaines (*motrebi*) jugées vulgaires (*mobtazal*), par la retenue des sentiments, ce qui n'exclut pas le pathos. Depuis les années 80, on voit se développer un style de composition ou de performance qui semble promouvoir une conception de l'art pour l'art soucieuse de "créativité", déployant des formes pures, dégagée de la problématique classique de l'expressivité, en s'affranchissant notamment du verbe et du mètre poétique. De nos jours, différentes tendances coexistent, entre tradition et modernité, sources iraniennes (ou orientales) et techniques occidentales, et beaucoup d'artistes poursuivent une double ou même triple démarche, étant à la fois dépositaires et transmetteurs de tradition, et en même temps novateurs, rhapsodes ou syncrétistes. De ce fait, le qualificatif de "traditionnel" (*sonnati*) s'est élargi en celui de "musique nationale" (*melli*), agrémenté de plusieurs sous-catégories.

LES CHANGEMENTS RECENTS affectent l'instrumentarium, les formes et le style. On emprunte abondamment au style folklorique et à ses instruments (tanbourin *daf* et luth *tanbur* des derviches kurdes, *rabâb* et *qeyçak* baloutches). On introduit des cycles courts et rapides à 5 et 7 temps, on compose sur des enchaînements imprévisibles de mesures à 4, 5, 6, ou 7 temps. Sous l'influence de l'Occident (et peut-être de l'esthétique soviétique) et devant les techniques d'enregistrements de studio, l'art de la performance libre et individuelle a reculé devant des exécutions collectives soigneusement préparées. Même dans les musiques populaires, on constitue couramment des groupes importants et redondants rassemblant par exemple neuf *dotâr* du Khorâsân ou cinq *kamânçe* du Lorestân.

LE REPERTOIRE *RADIF* ET LES SYSTEMES MODAUX. Le *radif*, qui est le chef-d'oeuvre musical du génie de la nation iranienne, est aussi une organisation par laquelle sa musique se distingue de toutes les autres. (A l'exception de la tradition de l'Azerbaïdjan qui a élaboré son propre *radif* sur des bases communes à celles de l'Iran.) Il existe bien en Asie Centrale ou en Afrique du Nord des répertoires canoniques, des modèles remplissant la même fonction emblématique que le *radif*, mais celui-ci s'en distingue nettement par sa structure interne, son fonctionnement et sa place dans la pratique musicale, et surtout sa forme hautement originale. Au sens large, le *radif* (litt. "rang", "rangée", "série") est un répertoire de pièces le plus souvent de rythme libre, classées par affinité modale destinées à être jouées plus ou moins dans un certain ordre et dans la version-modèle d'un maître ancien, sous une forme fixe mais adaptable. Il comporte 12 systèmes modaux (7 *dastgâh* systèmes principaux et 5 *âvâz* ou dérivés) qui englobent environ une trentaine de modes secondaires (*shâh gushe*, *gushe*) et plus de 200 mélodies-types portant chacune un nom.

Le *radif* est aussi un modèle exemplaire grâce auquel on apprend : a) le répertoire des mélodies types (*gushe*); b) le classement des modes et des modulations, leur structure, leurs traits typiques ; c) la technique instrumentale, le style classique, les principes esthétiques, les règles implicites de composition. Enfin c'est un modèle générateur de formes nouvelles. Dans la pratique, pour certains musiciens le *radif* est la quintessence de la musique iranienne et ses mélodies doivent être répétées régulièrement ; pour d'autres, il est une source d'inspiration et un stock de motifs à exploiter; pour d'autres enfin, il a essentiellement une fonction pédagogique.

Les *radif* complets les plus répandus sont : - celui de Mirzâ 'Abdollah transmis par E. Qahramâni et Borumand (transcrit par During, 1991) et destiné en priorité aux instruments au *târ*, *setâr* et *santur* ; - le *radif* de chant de 'A. Davâmi transmis par M. Karimi, (dont une grande partie fut enregistrée, puis transcrite (Massoudieh, 1978). - le *radif* de *târ* de Hoseyn

Qoli transmis par son fils 'Ali Akbar Shahnâzi ; - le *radif* de *ney* dont Hasan Kasâ'i est le dépositaire et qui représente l'école d'Esfahân ; - le *radif* compilé par M. Ma'rufi (1962) qui réunit des éléments épars : - le *radif* de chant de Hâtam Asgari Farâhâni (n.1933, élève de Ziâ ol-Zâkerin c.1860-1960) tenu caché jusqu'à une date récente par son dépositaire, et qui comporte pas moins de 800 *gushe*, tous désignés par un nom, mais dont l'authenticité et l'originalité n'a pas encore recueilli un consensus unanime. L'apparition de ce répertoire monumental remet en question les fondements de l'école dite "moderne" et relativiser l'importance et la "vérité" des *radifs* canoniques.

Malgré des variantes dans le nombre et la séquentialisation ou la répartition des éléments (*gushe*), tous les *radif* dénombrent les mêmes types modaux (*dastgâh, âvâz, shâh gushe*). Ceux-ci peuvent se ramener à quelques échelles théoriques de base exprimées ici en 1/4 de tons théoriques, conformément à l'usage instauré par Vaziri :

type A	Shur I (quinte juste), Abu Atâ, B. Tork, B. Kord, Navâ
	3 3 4 4 2 4 4 etc.
type B	Shur II (quinte abaissée) Shahnâz, Segâh et Hesâr-Segâh
	3 3 4 3 3 4 4 etc
type A-B,	Afshâri, Dashti, Shur.
type C	Mâhur, Râst Panjgâh
	(2) 4 4 2 4 4 2 4 etc.
type D	Cahârgâh
	3 5 2 3 5 2 4 etc.
type E	Homâyun, Shushtari, Râk, Esfahân (en haussant le 1/2 ton d'environ un
comma)	
(4	3) 3 5 2 4 2 4 4 etc.
type E'	Mokhâlef
	3 4 3 4 2 4 etc.

LES FORMES. La forme la plus estimée est sans conteste le *radif*, c'est-à-dire l'ensemble des types mélodiques (*gushe*) organisés en systèmes modaux (*dastgâh* et *âvâz*). L'interprétation libre ou textuelle de ces mélodies privilégie la forme non mesurée (comme le *taqsim* arabe et turc) par rapport aux formes mesurées. C'est notamment dans ce genre que se chantent les sonnets classiques (*ghazal*) dont les mètres sont composés de longues et de brèves, comme la poésie grecque. Les mélodies respectent scrupuleusement ces contrastes de durée, mais avec une grande souplesse, de sorte que les longues peuvent être très étirées ou raccourcies selon les besoins mélodiques ou expressifs. Chaque distique (*beyt*) d'un *ghazal* est chanté dans une mélodie (*gushe*), et comporte souvent une introduction, une section mélismatique (*tahrir*), et une conclusion. Certains *gushe* entiers, ou parties de *gushe*, se chantent sur des voyelles sans signification. Dans le jeu purement instrumental, la structure métrique sous-jacente des *gushe* est moins apparente et certaines sections non mesurées s'en affranchissent complètement.

Un certain nombre de formes mesurées s'intègrent à une performance complète de manière à constituer une sorte de suite comparable à l'ancienne *nowbe* persane. Bien que l'arrangement ne soit pas fixe, le plus souvent, les interprètent enchaînent : - un préambule instrumental mesuré (*pishdarâmad*), - une pièce rapide pour un seul instrument (*cahârmezrâb*), les mélodies non mesurées, - une longue partie de chant accompagné par un ou deux instruments (ou instrument(s), sans chant), - éventuellement quelques autres pièces mesurées pour marquer les grandes modulations, - et en final, une chanson sur un poème moderne, de facture libre et moins classique (*tasnif*) suivie d'un air instrumental rapide (*reng*), tous deux mesurés. Dans la catégorie des chansons, on compte également l'*âvâz-e zarbi* (de structure

plus simple, sur un poème classique), et dans celle des pièces instrumentales mesurées, les *zarbi* qui n'ont pas de place précise dans le déroulement d'un concert. On dit que les *reng* étaient dansés par le passé mais les maîtres de l'art affirment qu'il ne s'agissait que de formes sublimées des *reng* dansés qui eux appartenaient au domaine de la musique légère. Quoiqu'il en soit, ces danses semi-classiques ou légères, ont disparu de la scène au début du siècle, bien que certains en enseignent toujours des éléments.

LE CONCERT CLASSIQUE. Les sources anciennes rendent compte de séances musicales de différents types à la cour, parmi les aristocrates et bourgeois et parmi le peuple. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, les maîtres classiques étaient patronnés par les rois et les princes, tandis que les amateurs se trouvaient parmi les lettrés et ne se produisaient pas en dehors de cercles restreints. La première forme de concert semi-public qui eut lieu en 1331 h.q., consistait en fêtes de charité organisées par l'association philanthropique et dervichique de l'Anjomân-e Oxovvat patronnée par le ministre Zahir oldowle. Les plus grands noms de l'époque y participèrent. Par la suite, les concerts organisés par Vaziri sur le modèle occidental eurent du mal à s'imposer, tandis que certains cafés proposaient des programmes musicaux de qualité, comme cela se faisait à la même époque dans les pays arabes. C'est finalement avec la création de l'opéra et de la salle de concerts Rudaki en 1957, que le concert entra dans les mœurs. Tout s'y déroulait exactement de la même façon et l'on y retrouvait la même fonction de rite social caractéristique du concert occidental, avec le même décorum et protocole, ainsi des ensembles de plus de vingt musiciens au lieu des quatre ou cinq qui constituent l'ensemble traditionnel. Cependant, pour les connaisseurs, les conditions idéales de performance musicale demeurent comme par le passé, une soirée privée et conviviale réunissant deux à quatre musiciens et un petit nombre d'auditeurs avertis.

LES INSTRUMENTS : Le **setâr**, dérivé de l'ancien *tanbur*, est le plus ancien des instruments classiques iraniens. Sa caisse et sa table sont très légers et ses quatre cordes (dont une double) sont pincées avec l'ongle de l'index droit. Le *setâr* ne sert que la musique savante et son caractère confidentiel le destine plutôt au solo.

Le **târ** est depuis près de deux siècles l'instrument par excellence de la musique d'art iranienne, joué par les plus grands artistes. Sa caisse taillée dans un tronc de mûrier est recouverte d'une fine membrane de peau qui lui confère sa clarté et sa résonance. Les trois cordes doubles sont pincées par un plectre. Il dérive de certaines formes persanes du rabâb mais n'a trouvé sa forme actuelle qu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Le **santur** est un instrument très ancien au Moyen-Orient, bien qu'il ne soit pas représenté sur les miniatures ou sur d'autres supports avant le XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est à cette époque qu'il prit une place éminente dans

l'orchestre traditionnel persan. C'est une cithare trapézoïdale d'environ 90 cm de large sur le grand côté et 35 cm sur le côté court. Ses 72 cordes sont rangées en 27 choeurs de quatre cordes : 9 en bronze dans le registre grave, 9 en acier dans le registre moyen et 9 autres dans l'aigu. On en frappe les cordes avec une paire de fines mailloches.

Le *ney* est une flûte en roseau percée de 6 trous dont un à l'arrière. L'embouchure ne comporte pas de sifflet ou d'encoche ; elle est placée verticalement entre les dents du haut et recouverte de la lèvre. Cette façon de jouer courante chez les Türks d'Asie Centrale a été adoptée par Nayeb Asadollâh à la fin du XIXe siècle qui l'emprunta aux Turkmènes. La longueur du *ney* varie de 35 à 70 cm environ.

Le *kamânçe* est une vièle à pique, au corps sphérique planté d'un manche cylindrique. Les variétés de *kamânçe* peintes dans les miniatures du XVIe s. montrent que l'instrument n'a pas changé depuis, à l'exception d'une quatrième corde ajoutée à la fin du siècle dernier. La longueur de corde vibrante est d'environ 33 cm. La caisse, tournée dans un bloc de noyer et recouverte d'une fine peau de chèvre. Le manche légèrement cônique est également tourné. On en joue en le tenant verticalement et lors des changements de corde, c'est l'instrument qui pivote sur son axe et non l'archet.

Le *zarb* ou *tombak* est un tambour en forme de calice taillé dans un tronc de noyer ou de mûrier et recouvert d'une peau de chèvre. Il n'est pas représenté dans les miniatures et sa forme actuelle, bien que proche de certains anciens tambours en poterie, remonte probablement au XIXème siècle. Sa technique de jeu avec les dix doigts représente un sommet de l'art du rythme.

### **III MUSIQUE CLASSIQUE BASEE SUR LE SYSTÈME EUROPÉEN**

Les premiers contacts réguliers avec la musique européenne eurent lieu en Iran dans le contexte militaire : jusqu'en 1840 la garde royale jouait des compositions faite par des Allemands et des Italiens sur des thèmes persans. A partir de 1856, la musique militaire jouée sur des instruments européens fut confiée à la responsabilité de chefs des français. Une école de musique formait des officiers jusqu'au diplôme de chef de la musique qui leur donnait le grade de commandant. C'est ainsi que la musique et la théorie occidentale pénétrèrent en Iran, surtout après l'arrivée de Lemaire en 1868. Toutefois les Iraniens n'eurent accès qu'à des formes rudimentaires : musique militaire, musique de salon et plus tard de dancing, et non aux oeuvres de qualité. La seconde phase de pénétration occidentale correspond à la création du Conservatoire en 1921. Ce n'est que plus tard, avec le développement de

l'enseignement, que la musique d'art occidentale trouve sa place parmi l'élite cultivée, notamment avec l'ouverture de la salle de concert Rudaki en 1957, dotée d'un corps de ballet, de chanteurs d'opéra et d'un orchestre symphonique composé de nombreux étrangers, mais dirigé par des chefs iraniens (parfois d'origine arménienne). Après la révolution, la musique classique occidentale fut toujours soutenue et promue, mais le niveau, la demande et les moyens financiers diminuèrent.

La musique traditionnelle persane, de par ses modes intervalles spécifiques, est difficilement compatible avec les règles de l'harmonie tonale et les techniques de composition occidentales, et encore moins avec les techniques atonales ou autres. Néanmoins, depuis Vaziri et Khâleqi (m. 1965), de nombreux compositeurs "arrangent" des mélodies persanes (traditionnelles ou nouvelles) en usant des règles du contrepoint et de l'harmonie. Ils furent accusés pour cela de corrompre la tradition, de sorte qu'aller plus loin dans cette voie impliquait de sortir du champ esthétique iranien et de se heurter à l'incompréhension ou à l'indifférence du public. Entre le désir de rester iranien et celui de s'exprimer dans une langue musicale occidentale, la marge de manoeuvre est étroite, et de fait, la plupart des créateurs ont choisi de rester en retrait des courants esthétiques de l'Occident moderne et de s'en tenir aux styles "néo-classiques" comme Hormoz Farhat, "néo-romantiques" comme Moh. Taqi Massoudieh (n. 1927), l'Arménien Loris Ceknavoriân, n. 1937, ou "post-romantique" comme son compatriote Emânuel Melik-Aslanian avec son *Parvâne* pour piano dans le mode Cahargâh ou ses oeuvres symphoniques. Ceux qui suivent davantage le courant musical de l'Occident, comme 'Alirezâ Mashâyekhi (en Iran), Hushang Ostovâr Iradj Sahbâ'i (en France ) ou Dariush Dowlathâhi (aux U.S.A.) ne reflètent plus à la culture musicale de leur peuple, même s'ils en conservent quelque spécificité ou sensibilité propre (notamment la référence constante à la poésie). Au contraire, ceux qui ont respecté les sonorités, les intervalles et les cellules modales persanes, tout en les traitant délicatement selon des techniques d'écriture occidentales ont trouvé leur public et leur fonction, sans toutefois empiéter sur le domaine de la tradition qui poursuit ses voies propres. Au niveau élémentaire, ce sont par exemple de bons compositeurs de musique de film, tels L. Ceknavoriân, Kambiz Rôshânravân, Fereydun Shahbâziân, n. 1942, Ahmad Pazhmân, Farhâd Fakhredini, n. 1937. A un niveau plus sophistiqué se situent des compositeurs comme M.T. Massoudieh, 'Ali Rahbari (n.1946) auteur de *Khun-e irâni ruye sol* pour orchestre ("Sang iranien en Sol), Heshmat Sanjari (n. 1917) avec sa "*Suite de tableaux iraniens*" pour orchestre symphonique, ou des compositeurs inclassables, en raison de la disparité de leur production, comme Hoseyn 'Alizâde 1949, dont le *Ney Navâ* (1982) ("chant de la flûte") habilement composé fut un grand succès commercial.

Un des compositeurs les plus prisés est Hoseyn Dehlavi n. 1927, élève de Taüber, et de Thomas Christian David. Son oeuvre comporte des pièces essentiellement monodiques (utilisant les modes traditionnels) ainsi que des pièces symphoniques dans un style classique et une écriture relativement "simple". Les plus importantes sont : *Sabok bâl* (aile légère) pour orchestre, 1951 ; Fantaisie pour ensemble de *tonbak*, 1958 ; *Cahârnâvâzi-e mezrâbi* (quatuor à plectre), 1964 ; concerto pour *santur* et orchestre 1981 ; Fantaisie pour *târ* et orchestre 1984 ; suite *Bizhan et Manizhe*, 1984 ; *Shushtari* pour violon et orchestre, 1986 ; l'opéra *Khosrow et Shirin*.

Mostafâ Purtorâb (n. 1938.) forma de nombreux élèves et dirigea le Conservatoire. Il étudia à Téhéran avec Tauber, puis à Paris avec Jacques Chailley, et Nadia Boulanger, enfin à Vienne avec Th. Chr. David. Il est notamment l'auteur d'un poème symphonique *Haft peykâr* (les sept beautés) 1970, une rhapsodie dans sept styles nationaux différents (arabe, persan, japonais, espagnol, slave, etc.). Plusieurs de ses oeuvres, comme sa "Tradition persane" pour orchestre furent jouées à l'étranger. Son style est romantique mais reste marqué de sentiments persans, notamment son "*Robâyât-e Khayyâm*" (3 pièces pour chœur a capella sur des quatrains de Khayyâm) (1972). Dans ses Sonates pour piano, et pour violon et piano il affirme également son goût romantique.

Parmi ceux qui vivent en Iran, Ali-Rezâ Mashâyekhi est le compositeur le plus résolument occidental et moderne, même s'il intitule une de ses compositions *Shur*, du nom du *dastgâh* traditionnel

Dans l'ensemble, malgré la créativité indéniable de certains compositeurs, il n'existe pas une réelle école symphonique iranienne comme on en trouve en Azerbaïdjan. Cela tient au fait que chacun a adopté son propre style, utilise une technique plus ou moins élaborée, se rapproche ou s'éloigne du goût iranien à des degrés divers. De plus, la plupart n'envisagent pas tant la composition dans le sens d'un travail des motifs et des thèmes, mais plutôt comme l'harmonisation et l'orchestration de mélodies. Par ailleurs, le public ne manifeste pas l'intérêt souhaité pour ses compositeurs, et après la Révolution et l'exode des étrangers, les bons interprètes sont devenus très rares. Enfin les perspectives d'être joué à l'étranger se sont réduites après le démantèlement de l'U.R.S.S. et l'isolement de l'Iran, et l'Occident moderne ne manifeste guère d'intérêt pour cette arrière-garde orientale ; par ailleurs, les oeuvres qui nécessitent des instruments traditionnels sont difficilement exportables. Dans ces conditions, on comprend qu'en dehors des musiques fonctionnelles, les compositeurs ne soient pas excessivement productifs, mais s'attachent davantage à transmettre et accommoder la tradition classique occidentale avec les moyens restreints offerts par le Conservatoire supérieur ou le Ministère de la Culture et du Développement.

#### IV TRADITIONS SEMI-CLASSIQUES ET POPULAIRES URBAINES

La musique d'art repose sur des bases modales et rythmiques, sur des techniques vocales et instrumentales qui sont aussi celles de certains genres mineurs, d'audience plus populaires. On peut distinguer les genres d'agrément (qui ont été fort peu étudiés) et ceux liés à des fonctions rituelles.

a) LES MUSIQUES D'AGREMENT regroupent les genres suivants :

- La musique légère traditionnelle (*motrebi*), genre en voie de disparition depuis 1980. Elle était jouée, chantée et dansée par des professionnels (*motrebs*) constituant une guilde bien distincte. Le *motrebi* traditionnel suivait les mêmes principes de base et les mêmes instruments que la musique d'art, mais appliqués à une esthétique et un répertoire différents. Quoique très apprécié, ce genre était méprisé, aussi les musiciens savants veillaient toujours à ce qu'on ne les confonde pas avec cette catégorie d'artistes parmi lesquels se trouvent des bouffons déguisés (*hâjji firuz*) qui, à l'occasion du nouvel an, chantent et dansent dans la rue ;

-- les chansons et chansonnettes à la mode (*tasnif, tarâne-ye ruz*), combinant le style *motrebi* à des éléments moyen-orientaux et européens ; (ce genre est actuellement proscrit en Iran, mais toujours vivant, notamment parmi la diaspora) ;

-- les formes édulcorées de la musique d'art (appelées parfois *shirin navâzi* : jeu "sucré"), exploitant éventuellement des éléments occidentaux ;

-- deux genres mineurs en voie de disparition sont les cantillations et déclamations du *Shâhnâme*, l'oeuvre épique de Ferdowsi (XIe s.) ou d'autres textes de tradition orale ou écrite, qui se faisait dans les maisons de thé, par des récitants professionnels *naqqâl*, ou dans les rues par des derviches.

b) LES MUSIQUES RITUELLES

Il s'agit de formes traditionnelles, plutôt liées à la culture urbaine. Techniquement proches de la musique d'art, elles en empruntent parfois des éléments, ou parfois au contraire lui en apportent de nouveaux. Son degré de sophistication et d'organisation, comme pour le *motrebi*, est moindre, mais leur expression est davantage compatible avec l'esthétique savante. A cette catégorie se rattache notamment :

- CHANTS RELIGIEUX. La psalmodie coranique (*tajvid*), qui est pratiquement toujours faite dans le style et les modes arabes. Bien qu'il soit aussi possible d'utiliser des *dastgâh* persans, elle n'entre pas juridiquement dans la catégorie dite "musique". A l'inverse du genre *motrebi* - qui est unanimement réprouvé par les mollâs -, la forme dominante est celle du sonnet *ghazal* non mesuré et partiellement improvisé, chanté sans instrument par des mollâs professionnels. On distingue de nombreux genres -variant

selon la fonction et la thématique- tels que *rowze*, *mosibat*, *marsiye*, *nowhe*, *shebih* et *ta'zie*, *na't*, *madh* et *monâqeb*, *do'â* et *monâjât*, etc. Des hymnes mesurés sont destinés à l'exécution collective et aux processions (*daste*), soutenus par des instruments militaires (cornet à piston, cymbales, grosse caisse). De ces chants dévotionnels dont un bon nombre célèbrent le martyr de l'Imâm Hoseyn, est dérivé l'opéra religieux *ta'zie* (comparables aux "mystères" médiévaux) qui, dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, était devenue une forme dramatique très élaborée recrutant parfois des chanteurs professionnels classiques. C'est du *ta'zie* chiite que naîtra au début du XX<sup>ème</sup> siècle l'opéra lyrique azerbaïdjanais, sous l'impulsion de Hâjibekov. Les sunnites également ont développé un répertoire et des pratiques vocales similaires, telles que les *na't*, *me'raj nâme*, *fazâ'il khâni*, *qaside*.

- HYMNES DES DERVICHES CHIITES. Les nombreuses confréries chiites réparties dans les villes du centre de l'Iran ont développé un répertoire ou style spécifique très proche du style religieux et du style savant. Cela tient probablement au fait que beaucoup de soufis avaient une formation religieuse classique, tandis que d'autres étaient des lettrés pratiquant la musique d'art. La forme la plus spécifique est le *masnavi-khâni*, psalmodié libre des extraits du Masnavi de Jalâloddin Rumi (XIII<sup>e</sup> s.) sur le mètre - u - - /- u - - /- u - . Quelques spécimens de Masnavi ont été intégrés au *radif*. Les autres formes spécifiques sont liées au rite du *zêkr*, litanie scandée, à laquelle se combinent des hymnes mesurés sur des vers classiques. Ce genre est constamment enrichi de chants mesurés, voire de formes nouvelles dont le style varie selon les confréries et les régions. Depuis quelques décennies, il est une source d'inspiration pour les interprètes de la musique d'art.

- CHANTS ET RYTHMES DE GYMNASSE (*zurkhâne*) accompagnée sur un grand tambour en terre cuite *zarb* par un maître de cérémonie (*morshed*), dans des modes classiques et sur des poèmes religieux, épiques ou lyriques. On compte pour la seule ville de Téhéran une quarantaine de salles où se pratiquent régulièrement cet entraînement basé sur les antiques traditions de chevalerie.

- AIRS DE KIOSQUES MILITAIRES (*naqqâra khâne*). Ce genre est tombé en désuétude mais survit encore à Mashhad, Herât, et surtout en Asie Centrale. Il consiste en signaux musicaux joués par des tymbales (*naqqâra*), de longues trompes droites (*karnâ*), et en mélodies spécifiques jouées au haubois (*zurnâ*), afin de marquer certains événements ou moments, comme le lever et le coucher du soleil.

## V : LES TRADITIONS REGIONALES ET RURALES

GENERALITES. Les Iraniens opposent deux catégories musicales correspondant grosso modo au clivage "classique" / "folklorique", ou urbain / régional - rural (*mahalli, rostâ'i, bumi*). La musique "classique" *sonnati* n'est pas (ou plus) attachée à une région ou à une ethnie particulière, alors que la musique régionale l'est par définition, encore que certaines traditions régionales, en particulier celle du Kurdistan constitue à leur plus haut niveau une interface entre les domaines classique persan et populaire : d'une part certains chanteurs utilisent à leur manière les *dastgâh* classiques, et d'autre part, des chansons kurdes entrent dans les performances de musique d'art. De plus, le clivage classique / folklorique ne doit pas occulter le haut degré de sophistication de certaines traditions régionales qui nécessitent, comme la musique d'art, une qualification professionnelle (même si les artistes n'en font pas leur métier), souvent transmise au sein de familles, voire de clans ou de castes. Au sein de ces musiques régionales, il serait possible de distinguer, comme on le fait pour les musiques urbaines, des genres "classiques" ou "artistiques", des genres religieux, soufis, populaires de divertissements, etc. La différence essentielle vient de ce que les détenteurs de la tradition la plus sophistiquée ou la plus étendue sont généralement des bardes (chanteurs et instrumentistes) professionnels ou semi-professionnels comme les '*âsheq* d'Azerbaïdjan, les *bakhshi* turcs et turcomans du khorâsân, les *shergu* ou *shervânuk* du Makrân. Il arrive aussi que les fonctions de chanteur et d'instrumentiste soient bien distinctes et hiérarchisées, même lorsque le répertoire est identique : Ainsi au Baloutchistan les chanteurs appartiennent au clan des lettrés Mollâzahi et les instrumentistes qui les accompagnent, à la caste inférieure (*tâyfe*) des *ostâ*. Au Kurdistan, les *motreb* (joueurs de *zurnâ* et *dohol*), sont rémunérés, et en même temps quelque peu méprisés, tandis que les détenteurs du répertoire de chant sont des amateurs et sont appréciés. Seuls un petit nombre de chanteurs travaillant avec les stations radio vivent de leur musique tout en jouissant du statut de vedette, car ils contribuent à diffuser et enrichir un patrimoine culturel très apprécié. C'est le cas par exemple 'Ali Mardân (m. vers 1984), qui composa et chanta beaucoup de chansons, ou encore Hasan Zirak, Aziz Shârokh, Tâher Towfiq, Moh. Jazâ.

La séparation des fonctions a permis le développement d'une musique instrumentale au point où elle devient autonome (Baloutches, Azerbaïdjan, Khorâsân). Ces formes instrumentales élaborées sont soit dérivées de versions chantées (*coghur* d'Azerbaïdjan, *dotâr* du Khorâsân), soit conçues pour l'instrument seul : *sâz qalandari* ou *sa'uraku* joué au *sorud* Baloutche, pièces de *dotâr* du Khorâsân turc et persan, *maqâm* de *shimshal* et de *tanbur* kurde, *maqâm* de *ney* du Mâzânderân. En conséquence de la séparation esthétique et du développement de ces deux aspects, de nombreux instrumentistes ne chantent jamais (Turcomans), tout comme certains

chanteurs ne jouent pas d'instrument (Khorâsân, Kurdistan). Si le jeu instrumental en solo n'est pas prisé par le public Azeri, en revanche les mélodies des chansons *beyt u baw* (nord du Kurdistan) sont très prisées même dans leur interprétation purement instrumentale. Chaque *beyt u baw* raconte une histoire bien connue, de sorte qu'à l'écoute de la flûte seule (*belwer, ney labak*) les auditeurs suivent avec précision tout le déroulement de la narration.

Le répertoire des bardes consiste en courts poèmes d'inspiration galante, morale, patriotique ou religieuse, Chez les turcophones, ce sont souvent des poèmes moraux (*ghazal*) de Makhtum Qoli ou Mollâ Nefes, ainsi que de grandes ballades lyriques ou épiques : Koroghli, Asli et Karam, Leyli et Majnun, Shahsanam et Gharib, etc.

Chez les Kurdes, il s'agit essentiellement de quatrains galants. Au Baloutchistan les grandes épopées, dont certaines sont de facture récente, sont entre autres Câker et Bahrâm, Kiâv o Sâdu, Lâlâ Gânâz, Shey Morid, Mir Qanbar. Certains de ces récits (*dâstân, qesse, hekâye*) peuvent s'étaler sur plusieurs séances consécutives, à la manière d'un feuilleton, utilisant des mélodies très répétitives ou relativement variées.

Au Khorâsân persan, on chante les poèmes de Mollâ Hasan, et ceux attribués à Jâmi, Sa'adi ou Shams-e Tabriz. Enfin, Ferdowsi est chanté dans les régions persanophones par des spécialistes *shâh-nâme khân*. Il arrive que le barde délaisse les genres sérieux (sur des poèmes classiques ou narratifs) pour des chansons légères ou des airs de danse, mais chez les Baloutches, ces deux genres (*shervandi* et *sowt*) sont distincts et chantés par des artistes différents et selon des techniques différentes.

Un genre de divertissement et de danse, moins estimé mais indispensable aux fêtes de plein air, est assuré par des (semi)professionnels (souvent des Tsiganes, *kuli*) jouant du hautbois *zurnâ* et tambour *dohol*. En milieu urbain provincial (kurde, âzeri, baloutche) existaient aussi des troupes jouant des musiques légères locales.

Les couches les plus profondes du folklore sont les chants de noce, de travail des paysans et artisans, de caravaniers, de pleureuses (*zâri, mutk* baloutche), ainsi que les berceuses (*lalâ'i*), les comptines, les chansonnettes, les airs de berger, etc. A part les monographies de M.T. Massoudieh, aucune étude systématique de tous ces genres, région par région n'a encore été éditée, pas même celle des grands répertoires régionaux. On donnera ici une vue d'ensemble de ces musiques en les situant par rapport à leur degré d'affinité avec la tradition proprement persane (axe horizontal), et en fonction de la qualification musicale requise, indépendamment d'autres compétences, telles que littéraires ou autres, (axe vertical). Les flèches indiquent la variabilité du niveau de compétence ou des affinités formelles.

ASIL (traditionnel savant)

occidentales

oeuvres symphoniques irano-

BARDES populaires.....

Azerbaïdjan

Khorâsân turc

Turcomans

Baloutches (Shervandi, qalandari,

sa'uraku)

Tasnif-s

Classique léger

MOTREBI

Khorâsân persan,

tanbur kurde et lor

Rowze-khâni, Ta'zie

Masnavi-khâni

QOR'AN, AZAN

Zurkhâne

MOTREBI REGIONAL.....

Lorestân

Sistan, Baloutchistan (chansons)

Naqqâl (conteurs)

Golfe persique

TARANE (Chansons)

.....CHANTS DE DERVICHES.....

Kurdistan (sunnites)

Kurdistan (chiïtes)

Berceuses, Chants d'enfants,

Chant de travail, de colporteurs

On remarquera que les régions à dominante chiite (c'est-à-dire tout l'intérieur du pays) délaissent les pratiques musicales ou les confient à des professionnels (comme en Azerbaïdjan ou au Lorestân) ; au contraire, parmi les sunnites la musique est moins dévalorisée de sorte que beaucoup d'amateurs la pratiquent à un haut niveau (Kurdistan, Khorâsân oriental), ce qui n'empêche pas l'existence de musiciens professionnels (Baloutchistan, Khorâsân). En fait, les régions du centre de l'Iran (Isfahân, Ghazvin, Qom, Kâshân, Yazd, Shirâz) n'ont guère développé les formes populaires. En revanche, elles ont été des foyers de musique d'art par le biais du chant (notamment la région d'Arâk) qui, contrairement à la musique instrumentale n'est pas discrédité.

Dans la plupart des musiques régionales, les femmes ne jouent qu'un rôle effacé. Il est rare qu'elles pratiquent un instrument, excepté le *dâyre* ou *daf*, et qu'elles chantent les répertoires professionnels. Elles ont cependant trouvé leur place dans les troupes de musique légère urbaine et surtout dans la musique d'art, aussi bien comme chanteuses, instrumentistes et transmetteuses de répertoire. Par ailleurs, la première culture musicale des enfants est généralement celle des femmes, fait qui a son importance dans la transmission des principes fondamentaux des musiques traditionnelles.

## ASPECTS MUSICAUX

INSTRUMENTS ET FORMATIONS INSTRUMENTALES. L'instrument des bardes par excellence dans la majorité des ethnies est le luth à long mœanche : - le *dotâr* à deux cordes est joué notamment par les Turcomans, Turcs, Kurdes et Persans du Khorâsân, ainsi que dans la musique sacrée du Kurdistan sous le nom de *tanbur* ; chez les Baloutches le *tanburag* donne un bourdon rythmique indispensable ; en Azerbaïdjan les bardes s'accompagnent au *coghur* ou *sâz* à 2 ou 3 triples cordes. Moins prestigieux sont les aérophones, surtout joués chez Kurdes (*shimshal*, en métal), les Bakhtiyâr (*ney* en roseau), au Mazanderân, et chez les Baloutches (grand *nel* en roseau), plus rarement au Khorâsân. Le *dozale*, *zammâre*, double flûte à anche simple se trouve surtout au Kurdistan (en roseau ou en os d'aigles), en Azerbaïdjan, Khorâsân (*qoshma*) et dans le Golfe Persique (*ney jofti*). Un aérophone à grosse anche double est répandu parmi les Azeris (*bâlâbân*) et les Kurdes (*narme ney*). La flûte à bec (*ney labak* Ouest de l'Iran) fait partie des instruments mineurs. Plusieurs variétés de tambourin *daf* sont jouées dans l'ouest du pays, Azerbaïdjan, Kurdistan, en particulier par les derviches.

Dans la plupart des provinces de l'Iran, on trouve le hautbois *zurnâ* est associé au tambour biface *dohol*, dans le Golfe persique, c'est la cornemuse *ney âmbân* et le tambour biface *tabl* ou *dammâm*. En Azerbaïdjan, le luth *coghur* des bardes (*âsheq*) est soutenu par le *bâlâbân* et le tambourin *qâvâl* ; les bardes (*bakhshi*) Turcomans associent le *dotâr* à la vièle *qeycak* ; au Baloutchistan, la vièle *sorud* (appelée *qeycak* au Sistan) est toujours associée

au luth *tanburag*, et dans le Nord et le Sistan au luth *rabâb* ; au Lorestân l'instrument dominant est la vièle *kamânçe*, soutenue par le tambour-calice *zarb*.

Les voix les plus prisées sont les voix d'hommes puissantes, aiguës, claires et quelque peu nasales et tendues (Khorâsân est, Azerbaïdjan, Baloutchistan, Kurdistan). Les Persans n'aiment pas les voix graves, et les tessitures vont couramment jusqu'au ré. La voix de tête (style opéra occidental) n'est jamais utilisée et va à l'encontre de l'esthétique moyen-orientale. Par contre une forme de jodel (passage rapide, et souvent répété, de la voix de tête à la voix de gorge) est courant dans diverses traditions locales (dans le chant classique, semi-classiques et populaires urbaines, en Azerbaïdjan). Dans le *hore* du Kurdistan centrale, deux notes invariables, grave et aiguë semblent produites presque en même temps : sur la grave recto tono on déclame un poème, et l'aigu se détache comme un cri de chacal. La plupart des écoles de barde Turkomans utilisent différentes technique vocales semblables à des pleurs, des hoquets, à bouche fermée, et même la voix harmonique à gorge étranglée, le tout sur des syllabes sans signification (hi, hoy...) placées entre l'énonciation des poèmes. On peut y voir des vestiges de chants magiques ou de chamanisme. Enfin, les récitants de *Shâhnâme* (Ferdowsi, XIe s.) cantillent les vers avec une voix grave et serrée, riche en harmonique, qui contraste avec le style de voix habituel et pourrait être également un vestige de pratiques liées au chamanisme ou empruntées au Turcs orientaux.

SYSTEMES MODAUX. Les grandes lignes du système modal classique persan (avec ses trois quarts et cinq quarts de ton) se trouve au Khorâsân oriental, au Gilân, dans le Fârs, dans le Sud-ouest et le Golfe persique. Dans les musiques âzeri, baloutche, sistâni, kurde (en partie), lore, turcomane, les intervalles se ramènent dans l'ensemble à des tons et 1/2 tons et à des échelles heptatoniques, indépendamment du fait que les mélodies évoluent dans l'espace d'une quarte, quinte ou sixte. Seuls les Baloutches utilisent, entre autres, des gammes hexatoniques (*zahiruk* Kici, Sim, Vesâl). Le chromatisme, ainsi que des gammes par ton + demi ton, se trouve dans la musique sacrée des Kurdes, probablement comme un vestige de systèmes antiques.

Malgré une grande variété de modes, quelques-uns se retrouvent dans la plupart des traditions locales :

La gamme une ligne de notation : S**I**b LA(p) SOL FA M**I**p RE,

correspond au mode classique Shur et est très courant dans tout l'Iran notamment le Khorâsan oriental, ainsi que son dérivé :

notations Sib LA SOL FA MIP RE

très répandu dans le Nord, au Kurdistan, à Bushehr et dans le Khorâsân oriental, et correspondant à Bayât-e Kord ou Dashti

La gamme - une ligne de notation : SOL Lap Si Do Ré.

correspond au mode classique Homâyun (Shushtari, Esfahân), typique du Fârs et du sud (Dezful, Cahâr-mahal, Bakhtiyârs). Même dans les traditions n'utilisant pas de 3/4 de tons on retrouve plus ou moins les structures modales citées (Azeris, Turcomans, Baloutches). L'échelle suivante, correspondant au mode classique Mâhur, se trouve surtout en Azerbaïjan, Lorestân, Baloutchistan, Kurdistan.

-une ligne de notation Si DO Ré Mi Fa Sol

Moins répandu sont les modes Segâh (Kurdistan, Mazânderan), Navâ et surtout Cahârgâh. Inversement, certains sont inconnus dans la musique d'art, comme ce mode chromatique kurdes (répertoire mystique) que l'on ne trouve nulle part ailleurs en Orient excepté dans le Pamir.

- une ligne de notation

Il en est de même pour certains modes baloutches plus proches des *raga* de l'Inde que des *dastgâh* persans, comme le *zahiruk Zirkeniki* :

-une ligne de notation : Do ré mi fa# sol la si do

Malgré leur structure proche de leur équivalent classique persan, les modes des *'âsheq* âzeri, appartiennent au *maqâm* caucasien Shikaste-i fârs ou Segâh.

-une ligne de notation : sib la sol fa MI ré do

RYTHMES. Une certaine unité dans les musiques des diverses ethnies de l'Iran est également donnée par l'emploi courant du rythme spécifique ternaire/binaire (6/8-3/4), également usuel en Iran extérieur :

- une ligne de notation

Le 2/4 est également utilisé partout ; le 7/8 (3+2+2) se rencontre au Kurdistan, Khorâsân, Torkamân sahrâ, Baloutchistan, de même que le 5/8

(moins fréquent chez les Kurdes); le 5+5 /16, qui est structuré de la même manière que le 6/8 est courant dans le répertoire de *zurnâ*, au Kurdistan et au Baloutchistan.

une ligne de notation

RYHMES ET STRUCTURES. Une large place est laissée aux mélopées de rythme non mesuré telles que les *gharibi* du Khorâsân persan (accompagné au *dotâr*), les airs de bergers joués un peu partout à la flûte *ney*, et les *zahiruk* et *liku* du Baloutchistan. Bien que très stables, ces mélodies sont libres de toute contrainte prosodique et métrique, mais des recherches plus approfondies pourraient faire apparaître des structures rythmiques sous-jacentes. Plus élaborées et beaucoup moins nombreuses que les chansons mesurées, elles sont très prisées par les musiciens classiques et ont parfois donné naissance à des *gushe* intégrés au *radif*. On les chante ou on les joue notamment au Baloutchistan (sur la vièle *sorud* ou la flûte *nel*), au Kurdistan (*maqâm* joués à la flûte *shimshal*, et au luth *tanbur*), en Azerbaïdjan (au *coghur*, comme introduction aux chansons des bardes).

Un des critères de distinction des genres savants et populaires est l'usage ou le respect du rythme des mètres (*vazn*) hérités de l'arabe, avec des longues et des brèves. S'il existe bien des cas où ce rythme est respecté (par exemple dans les chants soufis kurdes et baloutches), dans l'ensemble, la poésie de facture classique aussi bien que populaire est traitée de manière syllabique comme les poésies populaires. C'est notamment le cas des poèmes âzeris (*bayâti*, *qoshmâ*).

Dans le chant on remarque que les bardes turcophones ont tendance à énoncer rapidement les vers en étirant seulement la fin, alors que le style proprement iranien (aussi le *ghazal* classique que les mélopées populaires de rythme non mesuré) cantillent les vers plus lentement et de façon plus mélodique.

On peut distinguer plusieurs types de chansons populaires mesurées (*tarâne*) : a) le plus simple est constitué d'une seule phrase musicale plus ou moins brève, répétée avec éventuellement quelques variantes, comme support à l'énonciation d'un poème bref (quatrain) ou long (narratif). Un exemple de chant monothématique est le genre kurde *gôrân* sur des mélodies de trois à quatre notes et des poèmes galants (*taghazal*) anonymes constitués de 4 parties de 5 syllabes chacune. On les chante dans les mariages, avec le *dâyera* et parfois avec le *ney labak* ou le *zurnâ* ; b) une autre forme consiste en deux phrases symétriques du type antécédent- conséquent, soit A-A', A-B ou ab - cb, dans laquelle la 2<sup>o</sup> partie utilise couramment des notes plus élevées ; c) dans certains exemples, la seconde partie consiste en un développement de la première ; d) les chansons destinées à la danse qui

suivent une structure similaire, mais se distinguent souvent par leur rythme particulier (*se pâ, capi, sona, khân amiri, fatâ pashâ, lablân des Kurdes, do capi, se capi, levâ* des Baloutches, danses au bâton, *cupi* composée de plusieurs parties chez les nomades Kurdes, etc.). Il existe toujours un lien rythmique étroit entre les paroles et la mélodie, ce qui n'empêche pas que le même air puisse toujours être chanté sur des poèmes différents.

Dans beaucoup de cultures régionales de l'Iran, il convient de distinguer un noyau ancien et stable et des couches périphériques moins stables qui sont le fruit d'une production récente. Dans certains cas, elles sont tout-à fait conformes aux modèles ancestraux, dans d'autres, elles reflètent des influences extérieures et un certain souci de "composition". Ces compositions, bien que considérée comme moins essentielles (*asil*), passent souvent à la postérité, et avec le temps peuvent devenir partie intégrante du répertoire traditionnel. Dans les répertoires professionnels âzeri et turcomans, le barde puise dans un vaste stock de types mélodiques (*havâ, maqâm*) qu'il adapte aux besoins du poème. Dans les chansons baloutches, on compose entièrement la mélodie sur une gamme modale choisie parmi une dizaine courantes. Dans toutes les régions, les musiciens font preuve d'invention et leur production, ancienne ou moderne est largement diffusée par les marchands de cassettes. Par rapport à d'autres pays d'Orient, cette production souffre moins de phénomène d'acculturation et de l'apport des instruments occidentaux, acoustiques ou électroniques. De même que les lettrés de Téhéran ou Isfahân apprécient certaines de ces musiques et s'en inspirent, de même la musique persane atteint les provinces reculées, en particulier tout l'ouest, le centre et le nord, constituant une sorte de *koiné*, de langue de lettrés qui transcende les différences régionales.

Ainsi se dégage l'impression d'une certaine unité d'ensemble des traditions persane ne constitue pas un isolat culturel, mais plonge ses racines dans le terroir et est en mesure d'intégrer tout élément mélodique qui entre dans son cadre modal et intervallique.

Par contraste, certaines musiques comme celles des *bakhshi* Turkmènes, et à un moindre degré celle de leurs voisins turcs du Khorâsân présentent des traits spécifiques : intervalles, forme de déclamation, rythme, système compositionnel, etc. qui l'écartent quelque peu des traditions iraniennes proprement dites. Quant à celles qui sont plus proches, mais n'utilisent pas les mêmes intervalles, elles sont perçues comme voisines, voire adoptables à condition de les débarrasser de leur "accent" (*lahje*) étranger ou provincial. Enfin en dehors des traits techniques cités, il faut tenir compte de facteurs plus subtils, comme le style, l'ethos, les timbres. Ainsi la carte musicale redessine les frontières culturelles de l'Iran.

**FIN de l'article**

## PLAN

### INTRODUCTION

#### I. ANTIQUITÉ

#### II: MUSIQUE D'ART

##### LES FILIATIONS MUSICALES

Période islamique ancienne.

Période moderne.

##### LES SOURCES

systèmes, formes, (instruments)

Les intervalles.

les modes

système moderne

Caractères spécifiques et style de la musique persane.

les changements récents

le radif et les systèmes modaux

intervalles, rythme, formes, performance

#### III MUSIQUE CLASSIQUE BASEE SUR LE SYSTÈME EUROPÉEN

#### IV : TRADITIONS SEMI-CLASSIQUES ET POPULAIRES URBAINES.

#### V: TRADITIONS REGIONALES ET RURALES

Généralités. Instruments et formations instrumentales. Systèmes modaux . Rythmes et structures

## SOURCES ANCIENNES

'ABD AL-MO'MEN, Safioddin, *Behjat al-ruh*, éd. Rabino de Borgomale, Téhéran, 1346/1967.

AMIR KHAN, *Majmu'*, Ms. Téhéran, Bibliothèque du Majlis, 2211

Anonyme, Ma'refat-e 'elm-e musiqi, éd. Y. Zokâ', *Nâme-ye Minovi*, Téhéran, 1350/1971 (: 190-198)

AVICENNE (Abu 'Ali al Hasan Ibn Sinâ), Kitâb ash-shîfâ, in R. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. II, Paris, 1935

HOSEYNI, Zeyn ol-'Abedin Mahmud (XVe s.), *Qânun-e 'elmi o 'amali-e musiqi*, éd. A.'A. Rajabov, Tashkent, 1987

JAMI, 'Abdorrahmân, *Traktat o muziki* (Texte persan du *Resâle-ye musiqi*, trad. russe de A.H. Boldreva, et commentaires de V. M. Beliaev) Tashkent, Fanlar Akademiyasi, 1960

JURJANI (attribué à), Sharh-e Mowlânâ Mobâarak Shâh bar Adwâr, [1375], trad. R. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. III, Paris, 1938

KANTEMIROGLU, Kitâbu 'Ili'l-Mûsiqi 'ala vechi'l Hurufât. Edité par Yalcin Tura, Istanbul, 2000

MARAGHI, 'Abdolqâder Ibn Ghaybi, *MAqâsed ol-Alhân*, éd. T. Binesh, Téhéran, 1356/1977

MARAGHI, 'Abdolqâder Ibn Ghaybi, *Jame' ol-alhân*, éd. T. Binesh, Téhéran, 1366/1987

NISHABURI, ebn-e Mahmud, Resâle-ye musiqi, éd. M. Dâneshpazhuh, in *Haftâd sâlegi-e fakhr*, Téhéran, 1344/1965 (: 99-103)

POURJAVADY, Amir-Hoseyn (ed. and introduction). "Resâle dar Bayân-e Chahâr Dastgâh-e A'zam", *Faslname-ye Musiqi-ye Mahoor*, No. 12, Tâbestân-e 1380/2001, (: 81-92)

— (ed. and introduction). "Resâle dar 'Elm-e Musiqi", *Faslname-ye Musiqi-ye Mahoor*, No. 14, Zemestân-e 1380/2001, (:101-114)

- RAJABOV, A., *Naghme-ye niyâgân*, Dushanbe, Adib, 1988. (Choix de textes et d'opuscules anciens sur la musique)
- SAFIUDDIN AL-URMAWI, Risâlah ash-Sharafiyya, trad. R. d'Erlanger, in *La Musique Arabe*, vol. III, Paris, 1938
- SHIRAZI, Qotboddin, *Dorrat ol- Tâj*, Téhéran, Ministère de la Culture, 1324/1945
- SHIRVANI, Mowlânâ Fathallâh al-Mo'men, Traité Anonyme dédié au Sultan Osmânli Muhammad II (XVe s.), trad. R. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. IV, Paris, 1939 (Attribué à Shirvânî).

## SOURCES MODERNES

- 'ABDOLLAHI, Rezâ, *Setâr sâz shâdravân Javâd Châychi Esfahâni*, Isfahan, Nashri, 1373/1994
- ACKERMAN, Phillis, "The Character of Persian Music, in Pope A.U. and Ackerman, Ph., *A survey of Persian Art*, London, 1936 (:2805-2817)
- ADELKHA, F., Michael Jackson ne peut absolument rien faire. Les pratiques musicales en République islamique d'Iran. *C.E.M.O.T.I.* 11, 1991 (: 23-40)
- AMIR JAHED, M., *Divân-e Amir Jâhed*, Téhéran, 1333/1954
- ASADI, Hooman, "Az Maqâm tâ Dastgâh: Negâhi Musiqi-shenâkhti be Janbe-hâ-ye az Seyr-e Tahavvol-e Nezâm-e Musiqi-ye Klâsik-e Irân", *Faslnâme-ye Musiqi-ye Mahoor*, No. 11, Bahâr-e 1380/ 2001, (: 57-75)
- "From Maqâm to Dastgâh: The Origin and Structure of the Radif of Persian Classical Music". *Asia-Pacific Traditional Arts Forum: Proceedings for Symposium*. National Institute of the Arts, Taipei, 2000 (:101-111)
- "Nokâti dar bâre-ye 'Zeyli bar Maqâle-ye 'Az Maqâm tâ Dastgâh", *Faslname-ye Musiqi-ye Mahoor*, No. 12, Tâbestân-e 1380/2001, (: 63-79)
- ASADI, Hooman & SHAYESTEHFAR, Mahnaz. "Musical Instruments in Timurid Paintings: An Organological Approach" in *The Journal of Humanities of the Islamic Republic of Iran*, Vol. 9, N° 3, Summer 2002 (:1-25)
- 'ATRA'I, 'A., *Santur va Nâzemi*, Téhéran, 1364/1985
- BAILY, J., *Music in Afghanistan*, Cambridge, 1988
- BASHI, B., *Sulafâ-ye musiqi-e sonnati-e Irân. Pâyegi va mavâqe'-ye rishegi*, Téhéran, Agâh, 1364-1985
- BASTANI, M., Ketâbhâ-ye khati dar bâre-ye musiqi, *Majale-ye Musiqi*, n° 104-105, Téhéran, Min. de la Culture et des Arts, 1345/1966
- BATTESTI, TH., La Musique traditionnelle de l'Iran. Aspects socio-historiques, in *Objets et Mondes*, IX/4, 1969 (: 317-340)
- BEEMAN, O., "You can take music out of the country, but"... : The dynamics of changes in Iranian musical tradition, *Asian Music* 7/2, 1976 (: 6-19)
- BEHRUZI, Sh., *Chehre-ye musiqi dar irân*, Téhéran, Ketâb-sarâ, 1367/1988
- BELIAEV, V.M., *Persidskie tesnifi*, Moscou, 1964
- BINESH, Taqi, *Târikh-e Mokhtasar-e Musiqi-e Irân*. Téhéran: Arvin, 1999 (1ère éd. 1995)
- BLUM, S., Persian folk songs in Mashhad (Iran), *Yearbook of International Folk Music Council* VI, 1969 (: 86-114)
- BOYCE, Mary, The Parthian Gosân in Iranian Minstrel Iradition, *J.R.A.S.*, 1957, (10:45)
- CARON, N. & SAFVATE, D., *Iran. Les Traditions Musicales*, Paris, Buchet-Chastel, 1966

- CARON, N., La musique shi'ite en Iran, in *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, Paris, Labergerie, 1968, (: 430-440)
- CARON, N. ET POURTORAB, M. K., Expressions musicales de la vie quotidienne, in *La musique dans la vie*, Paris, OCORA., 1969, II (: 45-69)
- CATON, Margaret, Melodic contour in Persian Music, and its connection to Poetic Form and Meaning, in M. Caton & N. Siegel, *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los Angeles, The Institute of Persian Performing Arts, 1988 (:18-26)
- CHRISTENSEN, A., *La civilisation iranienne* (Perse, Afghanistan, Iran extérieur), Paris, Payot, 1952
- CORBIN, H., *L'Archange Empourpré*, Paris. 1976 (:404)
- DARVISHI, M., *Musiqi-e navâhi-e Irân*, Howze honari, Téhéran, 1994
- DANESHPAZHUH, T., *Nomune 'i az fehrest-e âthâr-e dânesmandân-e irâni va eslâmi dar ghenâ' va musiqi*, Téhéran, 1355/1976
- DARVISHI, Mohammad-Rezâ, *Negâh be Gharb: Bahsi dar Ta'sir-e Musiqi-ye Gharb bar Musiqi-ye Irân*. Mahoor, Téhéran, 1995
- The *Encyclopaedia of the Musical Instruments of Iran. Volume I: Chordophones in Regional Music*. Mahoor Institute of Culture and Art, Téhéran, 2001
- DUCHESNE-GUILLEMIN, M., *Les instruments de musique dans l'art Sassanide*, Gent, 1993
- *Momentum Marcelle Duchesne-Guillemain*, Textes et Mémoires, Acta Iranica, vol XIX, Louvain, Peeters, 1999
- DURING, J., Eléments spirituels dans la musique traditionnelle contemporaine, *Sophia Perennis*, Teheran, 1976, (:134-5)
- Music poetry and the visual arts in Persia, *The World of Music I*, 1982, (:72-88)
- *La Musique Iranienne. Tradition et Evolution*, Paris, 1984
- La musique traditionnelle à Teheran en 1983, *Asian Music*, XV/2, 1984, (: 11-31).
- Théorie et Pratiques des Gammes Iraniennes, *Revue de Musicologie*, 71/1-2 1985 (: 79-118)
- L'improvisation dans la musique d'art iranienne, in B. Lortat-Jacob éd., *L'improvisation*, Paris, 1987 (:135-141)
- *La Musique Traditionnelle de l'Azerbayjân et la Science des Muqâms*, Baden-Baden, V. Koerner, 1988
- Conservation et transmission dans les traditions musicales. Les données nouvelles, *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, 1988 (:100-111)
- *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, Paris, IFRI- Peeters, 1989
- Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face à l'acculturation occidentale, in Y. Richard, éd.: *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*, Paris, 1989b (: 195-223)
- Aspetti dei Ritmo nel Medio-Oriente : Formazione e Trasformazione, Sfumature e Ambiguità'. *Ethnomusicologia, Quaderni dell'Accademia Chigiana*, XLIII, Siena, 1989c, (:71)
- The modal system of Azerbâyjâni Art Music. A Survey (:133-145), in J. Elsner éd. *Maqâm, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion*, Berlin, 1989d
- *Le Répertoire modèle de la Musique Persane. Radîf de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh*, Téhéran, Soroush, 1370/1991. (Introduction en français, anglais et persan, notations, cassettes enregistrées)
- *The Art of Persian Music*, Washington, Mage Publishers, 1991 b (avec la participation de Z. Mirabdolbaghi et D. Safvate)

- L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran :1980-1990, *Asian Music*, XXIII/2, 1992 (: 135 -164)
- Nâme'i az Zhân DURING, *Ketâb-e Mâhur*, Téhéran, III, 1372/1993 (: 12-16)
- *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier, 1994
- Vers et mélodie, récitation et chant. Eléments du dossier persan in *Pand-o soxan*, in Ch. Balaÿ, Cl. Kappler, Z. Vesel, *Mélanges offerts à Charles Henry de Fouchécour*, Paris, 1995, (: 95-115)
- Carnets de voyage au Moyen-Orient, *La musique et le Monde*, Internationales de l'Imaginaire, Paris, 1995 (: 115-144).
- Musique et rite : le *samâ'*, in, G. Veinstein, ed. *Les voies d'Allah*, Paris, Fayard, 1996, (: 73-88)
- Territorialité et territorialisation de l'espace musical musulman, in M.-A. Amir Moezzi, *Lieux d'islam*, Paris, 1996 (: 321-331)
- African winds and Muslim djinns. Trance, healing and devotion in Baluchistan, *Yearbook of the I.C.T.M.*, 1997/ 29 (: 39-56)
- La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari, in M.A. Amir Moezzi, éd. *Le voyage initiatique dans l'islam*, mi'raj et ascension céleste, E. P. H. E., Paris, 1997, (: 335- 373)
- The Baluchi *zahirig* as a modal landscape and the emergence of a classical music, in *The structure and idea of maqâm*, Pennanen, Tampere, 1997 (: 39-63)
- La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne, *La représentation du temps au Moyen-Age*, Colloques de Royaumont, 1998. (: 114-133)
- Article "Iran", *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1998
- *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*, Actes Sud, Paris, 1998
- Science divine et science des hommes. Mesures d'intervalles et décalage épistémique dans la théorie de la musique persane, Z. Vesel, éd. *Sciences dans l'Iran ancien*, Paris, 1999 (: 65-80)
- articles : Bohur ol-alhân, Bayât, Bastenegâr, Bozorg, Chahârmezrâb, Dâd, Darâmad, Dashti, Dastgâh, Delkash, 'Erâq, Esfahân, Homâyun, Hazin, Gushe, etc., *Encyclopaedia Iranica*, New-York, 1987-2000
- Hand made. Pour une anthropologie du geste musical, *Cahiers des musiques traditionnelles*, 2001 ( : 39-68),
- *L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elâhi (1895-1974)*, Editions du Relié, Gordes, 2001
- Ta'thir-e farhang-e musiqi-e irani bar Asia miâne, *Iran Name*, XX, n°1, 2002 (:41-50)
- Music, Trance & Therapy in Baluchistan, in *The Garland Encyclopaedia of World Music*, vol. 6, New-York, London, 2002 (:881-890)
- The symbolic universe of music in Islamic societies in *The Garland Encyclopaedia of World Music*, vol. 6, New-York, London (:177-188) 2002
- *Ruh-e naghâmât*, Téhéran, 2003 (traduction persane de *L'âme des sons*)
- *The spirit of Sounds*, Rosemont, 2003 (traduction anglaise du précédent)
- De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales, M.Demeuldre éd., *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, Brussels 2004, (: 137-147)
- Les intervalles musicaux en Asie intérieure à l'ère moderne, in *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (Xe-XIXe siècles)*, Etudes réunies et présentées par N. Pourjavady et Z. Vesel, Tehran, IFRI, 2004 b (: 217-236)
- *Musiqi-e irâni, sonnat va tahavvol*, Teheran (IFRI, Tus), 2004 c

- EMAM-SHUSHTARI, M. 'A., *Irân, gâhvâre-ye dânesh o honar. Honar-e musiqi dar ruzegâr-e eslâmi*, Téhéran, 1348/1969
- ERLANGER, R. d', *La Musique Arabe*, VI vol. Paris, 1930-1961
- EQBAL, A. et autres, *She'r va musiqi dar Irân* (Poésie et musique en Iran), Téhéran, Hirmand, s.d. (vers 1988)
- FARHAT, H., *The dastgâh concept in Persian Music*, Cambridge University Press, 1989
- FARMER, H. G., The old Persian musical modes, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1926 (: 93 -95)
- *A History of Arabian Music to the XIIIth century*, London, 1929. (2e éd. 1973)
- An outline history of music and musical theory, in A.U. Pope & Ph. Ackerman, *A Survey of Persian Art*, Oxford University Press, 1939 (: 2783- 2804)
- 'Abd al-Qâdir Ibn Gaibî on instruments of music, *Oriens XV*, 1962 (: 242)
- *Islam, Musikgeschichte in Bildern Band III* Leipzig, 1966
- FORSAT-E DOWLE SHIRAZI, Mirzâ (Nasir), *Bohur ol-Alhân* (1ère éd. Bombay, 1913), Téhéran, 1354 / 1975
- FORUGH, M., *She'r va musiqi*, Téhéran, Pazhmân, 1363/1984
- GERSON-KIWI, E., *The Persian doctrine of dastgâh composition, (A phenomenological study in the musical modes)* Israël Music Institute, Tel-Aviv, 1963
- GOBINEAU, A. de, *Trois ans en Asie*, Paris, 1922
- HASSAN, SH. Les Instruments de Musique en Irak et leur Rôle dans la Société traditionnelle, Paris, 1980
- HEDAYAT, M., *Majma' al-advâr*, Téhéran, 1307/1928
- HOMA'I, D.E., *Tarikh-e adabiât-e Irân az qadimtarin asr-e târikhi tâ asr-e hâzer*, 2 vol., Téhéran, Foruqi, 1340/1961
- HUART, C., Musique Persane, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, (Lavignac), vol.V, 1922 (:3065-3083)
- JA'FARZADE KH., Barresi-e se shive-ye honar-e taknavâzi dar musiqi-ye irâni, pazhuhesh-e Majid-e Kiâni, *Ketâb-e Mâhur*, III, 1372 / 1993, (: 150-159).
- JAHANBEGLU, J., Pazhuheshi dar Makâteb-e Avâz-e Irân, *Yâd Nâme-ye Ostâd-e Karimi*, Téhéran, 1364/1985 (: 115-136)
- JONEYDI, F., *Zamine-ye Shenâkht-e Musiqi-e Irâni*, Téhéran, 1361/1982
- JUNG, A, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens*, Hamburg, 1989
- KHALEQI, R., *Sargozâsht-e musiqi-e irâni*, Téhéran, 1333/1954
- KHATSHI, Kh., *Der Radif*, Regensburg, 1962
- KIANI, Majid, *Haft dastgâh-e musiqi-e irâni*, Tehrân, éd. par l'auteur, 1368/1989.
- *Radif-e Mirzâ 'Abdollâh (bar asâs-e ravâyat-e Nur 'Ali Borumand) I. Dastgâh-e Shur*, Téhéran, Ney, 1990
- KLITZ, B. & N. CHERLIN, Musical Acculturation in Iran, *Iranian Studies*, IV (:157-166), 1971
- KNOSP, G., Notes sur la musique persane, *Guide Musical*, 1909 (: 283-286, 307-310, 327-330, 347-352)
- LOTFI, M.-R., *Musiqi-e âvâzi-e irân* Téhéran, 1355/1976
- MALLAH, Hoseyn 'Ali, Shahr bar resâle-ye musiqi-e jâmi, *Majale-ye Musiqi*, n° 102, Téhéran, Min. de la Culture et des Arts, 1344/1965 (: 31-49)
- *Hâfez va Musiqi*, Téhéran. 1351/1972
- *Târikh-e musiqi-e nezâmiye dar Irân*, Téhéran, 1354/1975
- *Peyvand-e she'r va musiqi*, Téhéran, 1367/1988
- MA'RUFU, M., *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle Iranienne (Radif)*, Téhéran, 1341/1962. (2° éd. 1973)

- MASHHUN, H., Nazari be musiqi-e zarbi-e Irân, in *Do MAqâle dar bâre-ye Musiqi-e Irân*, Téhéran, 1348/1969
- *Târix-e musiqi-e irân*, Téhéran, 1994, 2 vol.
- MASSIGNON, L., *Parole donnée*, Paris, 1962
- MASSOUDIEH, M. T., *Radif Vocal de la Musique Iranienne*, Téhéran, 1357/1978 (2e ed. Mâhur, 1997)
- *Avâz-e Shur*, Regensburg., 1968
- Die *mathnawi* -Melodie in der persischen Kunst-Musik, *Orbis Musicae*, Tel-Aviv, n° 1 (:57-67), 1971
- Tradition und Wandel in der persische Musik der 19e Jahrhundert, in *Musik-kulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19 Jahrhundert*, Regensburg, 1973 (: 73-96)
- Taghir va tahavvol-e melodi dar radif-e âvâzi-e musiqi irâni *Yâd nâme-ye ostâd-e Mahmud-e Karimi*, Téhéran, Âzar 1364/1985, (: 99-106)
- MEYSAMI, Hoseyn. "Khâstgâh va tahavvol-e mafhum-e estelâh-e dastgâh, *Faslname-ye Musiqi-ye Mahoor*, No. 14, Zemestân-e 1380/2001, (:55-68)
- MILLER, L., *Music and Song in Persia. The art of avaz*, Richmond, 1999
- MODIR, H., Research models in ethnomusicology applied to the *radif* phenomenon, *Pacific Review of Ethnomusicology* 3, 1986 (: 63-78)
- MOFAKHKHAM PAYAN, L., *Dastgâhâ-ye Musiqi-e Sonnati-e Iran*. (Compilation d'après les radifs Âqâ Mirzâ Abdollâh Âqâ Mirzâ Hoseyn Qoli et Darvish Khân). Académie des Lettres et Arts, Téhéran, 1356/1977
- MOHAMMADI, Mohsen, Zeyli bar maqâle-ye "az maqâm tâ dastgâh", *Faslname-ye Musiqi-ye Mahoor*, No. 12, Tâbestân-e 1380 / 2001, (: 41-60)
- MONTAZAM AL-HOKAMA, Radif de Mirzâ 'Abdollâh, manuscrit inédit de notations, conservé au Centre de Préservation et de Propagation de la Musique Traditionnelle Iranienne.
- NASIRIFAR, H., *Mardân-e musiqi-e sonnati va novin-e irân*, Téhéran, Enteshârât-e râd, 1369/1990
- NASR, Seyyed Hoseyn, The influence of sufism in Traditional Persian Music, *Studies of Comparative Religions*, VI/4 (:225-234), 1972
- Sacred Art in Persian Culture, Cambridge Drive Ipswich, 1976
- NETTL, B., Attitude Towards Persian Music in Téhéran, 1969, *Musical Quarterly*, 56, 1970 (:183-97),
- Popular Persian Music in 1969, *Ethnomusicology*, XVI, 1972 (: 218-39).
- Aspect of form in the instrumental performance of the Persian *âvâz*, *Ethnomusicology*, XVIII, (: 405-414), 1974
- Nour Ali Boroumand, a Twentieth century Master of Persian Music, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, III, 1974 (: 161-171)
- Persian classical music in Teheran: the Processes of Change, in B. Nettl éd. : *Eight Urban Musical Cultures, Tradition and Change, Urbana*, 1978 (: 146-185)
- *The Radif of Persian Music. Studies of Structures and Cultural Context*, Urbana Campaign, 1987
- NETTL, B. & FOLTIN, B. Jr., *Darâmad of Chahârgâh. A study of performance practice of Persian music*, Detroit, Detroit Monographs in Musicology, 1972
- NEUBAUER, Eckardt, Musik zur Mongolenzeit in Iran und den angrenzenden Ländern, *Der Islam* XLV, 3, 1975 (:233-259),
- NUR-MOHAMMADI, M., *Khâterâti az musiqidânân*, Qazvin, Obeyd-e Zakani., 1376/1997

- OGGER, Th., *Maqâm Segâh/Sikâh. Vergleich des Kunstmusik der Irak und Iran anhand eines maqâm-Modells*, 2 vol., Hamburg, Beiträge zur Ethnomusikologie, 15, 1987
- ‘OZZARI, M. H., *Târikh-e Panjâh Sâl-e Honarmandân-e Musiqi-e Irân dar Azerbâyjân*, Tabriz, 1972
- PAKDAMAN, N., La situation du musicien dans la société persane, in J. Berque (éd.) *Normes et Valeurs dans l'Islam Contemporain*, Paris, 1966
- PAPADOPOULO, A., *L'Islam et l'Art Musulman*, Paris, 1976
- PAYVAR, F., *Radif-e cap kuk barâ-ye santur*, Téhéran, s.d.
- *Si qete'-ye chahâr mezzâr barâye santur*, Téhéran, 1351/1972
- *Radif-e âvâzi va Tasnif-hâ-ye Qadimi be Ravâyat-e Ostâd 'Abdollâh Davâmi*. Téhéran: Mahoor, 2nd. ed., 1378/1999
- POURJAVADY, Amir-Hosein (ed. and introduction). Resâle dar Bayân-e Chahâr Dastgâh-e A'zam, *Faslname-ye Mûsiqi-ye Mahoor*, No. 12, Tâbestân-e 1380/2001, (:81-92)
- (ed. and introduction).
- "Resâle dar 'Elm-e Mûsiqi", *Faslname-ye Mûsiqi-ye Mahoor*, No. 14, Zemestân-e 1380/2001, (:101-114).
- *The Musical Codex of Amir Khân Gurji (1108/1697)*, UCLA dissertation, 2005
- RAJA'I, F., *Ganj-e suxte. Pazhuheshi dar musiqi-e ahd-e qâjâr*, Téhéran, 1994
- RECKORD, Th., The role of religious chant in the definition of the Iranian aesthetic, in M. Caton et N. Siegel éd., *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los-Angeles, The Institute of Persian Performing Arts, 1988 (: 27-35)
- REZAYEVA-BAQIROVA, R., *Târzan Mirzâ Faraj*, Bakou, 1986
- REZVANI, Majid, *Le Théâtre et la danse en Iran*, Paris, 1962
- ROBSON, J. (Ed. et trad.). Tracts on listening to Music. Being Dhamma al-malâhî by Ibn Abî'l-Dunyâ and Bawâriq al-'ilmâ by Majd al-Dîn al-Tusî al-Ghazzâlî, London. 1938
- SAFAROVA, Z., Traktat Mir Mohsen Navvaba "Vizuh ul-Agram", *Traditsii Muzikalnikh Kultur*, Moscou, 1987
- SAFVAT, D., *Ostâdân-e Musiqi-e Irân va alhân-e Musiqi-e Irâni* (les maîtres et les mélodies de la mus iranienne), Téhéran, 1350 / 1971
- *Radif-e Jâme'-ye âvâzi-e musiqi-e sonnati-e irân, be ravâyet-e Hâtam 'Asgari-e Farahâni*, (cassettes enregistrées avec présentation de D. Safvat.) Téhéran, Soroush, 1992
- SAWA, G., *Music Performance Practice in the early 'Abbâsid era, 123-320 AH / 750-932 AD*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1989 (: 35-71)
- SEPANTA, S., *Târikh-e tahavol-e zabt-e musiqi dar Iran*, Téhéran, 1366/1987
- SEPANTA, Sasân. *Cheshmandâz-e musiqi-ye Irân*. Téhéran: Mash'al, 1990.
- SHAFI'I-KADKANI, M. R., *Musiqi-e she'r*, Téhéran, Agâh, 1368/1989.
- SHILOAH, A. Al-Hasan ibn Ahmad ibn 'Alî al-Kâtib, *La perfection des connaissances musicales (Kitâb Kamâl Adab al-Ghinâ')*. Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XIe siècle, Paris, P. Geuthner, 1972.
- SHUSHINSKI, Fereydu, *Seyyid Shushinsky*, Baku, 1966
- *Azerbâyjân Khalq Musiqichileri*, Baku, 1985
- SIEGEL, Neil, Contemporary Contexts for Iranian Professional Musical Performance, in M. Caton & N. Siegel, *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los Angeles, The Institute of Persian Performing Arts (:10-17), 1988
- SHAMILLY, G., Mirza Bey's treatise on music, *Turkish Music Quarterly*, 1992/5
- SHILOAH, A., The Arabic Concept of mode, *Ethnomusicology*, 34/1, 1981

- SHUSHINSKY, F. *Seyyid Shushinsky*, Bakou, 1966
- TALA'I, D., *Musique et poésies persanes. Analyse du rythme de la musique traditionnelle à travers la prosodie*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris VIII, 1983.
- TSUGE, Gen'ichi, Rhythmic Aspects of the Avâz in Persian Music, *Ethnomusicology*, 1970, (14:205-227),
- VARZI, Morteza, Performer-Audience Relationship in the Bazm, in M. Caton & N. Siegel, *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los Angeles, The Institute of Persian Performing Arts, 1988 (:1-9)
- VINOGRADOV, V., *Klassikitcheskie traditsii Iranskoy muziki*, Moscou, 1982
- WILKENS, E., *Künstler und Amateure im persische Santurspiel*, Regensburg, Bosse, 1967
- WRIGHT, O., *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250-1300*, London, 1978
- YAR SHATER, Ehsân, Affinities between Persian Poetry and Music, in P. Chelkowski, éd. *Studies in Art and Literature of the Near-East*, New-York, 1974
- YOUSSEFZADEH, Ameneh, *Les Bardes du Khorasan, Les Bardes du Khorasan, Les bardes du Khorassan iranien. Le bakhshi et son répertoire*. Institut d'Etudes Iraniennes, Paris, 2002.
- ZOKA', Y., A'ine-ye naqqâre-kubi va pishin-e ân, *Honar va Mardom*, n°180, Téhéran, 1356/1977
- ZONIS, Ella, Classical Persian music today, in E. Yârshater éd. *Iran faces the seventies*, New York, Praeger, 1971
- Classical Persian Music, an Introduction, Cambridge Mass., 1973

**Autres sources :**

*Encyclopaedia Iranica*, E. Yârshâter, éd., New-York, (nombreux articles musicologiques)

*Abstracta iranica*, Institut Français de recherche en Iran, 1990-2005

## SOURCES MUSICALES<sup>1</sup>

### I. Enregistrements historiques du *radif* et des répertoires canoniques (en CD)

- *Radif-e Âqâ Hoseynqoli, be revâyat va ejrâ-ye ostâd 'Ali-Akbar Shahnâzi.* (Radif of Âqâ Hoseyn-Qoli, according to the version of ostâd Ali-Akbar Shahnâzi, *târ*). M.CD-108 à 110. Three CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2003

- *Radif-e Musâ Ma'rufi, ejrâ bâ târ : Soleymân Ruhafzâ* (12 cassettes). Téhéran, Mahoor, s. d. (interprétation du *radif* transcrit par Ma'rufi.)

- *Radif-e âvâzi o tasnif-hâ-ye qadimi, be revâyat o ejrâ-ye ostâd 'Abdollâh Davâmi.* (Vocal Radif & Old Tasnifs, according to the version of Ostâd Abdollâh Davâmi). M.CD-111 à 113. Three CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2002

- *Radif-e âvâzi-ye musiqi-ye sonnati-ye Irân, be revâyat-e Mahmud Karimi.* (Vocal Radif of Persian Classical Music, according to the version of Mahmud Karimi). M.CD-125 à 139. Cinq CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

- *Radif-e âvâzi-ye mâhur, be revâyat-e Hâtam Asgari Farâhâni, hamrâh bâ setâr-e Dâryush Safvat.* (Vocal Model repertory of mahour, version of Hatam Asgari, accompanied on the setar by Daryush Safvat). Six cassettes with an accompanying book in 100 pages. Tehran, University of Honar

*Radif-e Jâme'-ye âvâzi-e musiqi-e sonnati-e irân, be ravâyet-e Hâtam 'Asgari-e Farâhâni,* (cassettes enregistrées avec présentation de D. Safvat.) Tehrân, Soroush, 1992. Dastgâh Navâ, par Hâtam Asgari Farâhâni, chant et Darioush Safvate, *setâr*.

### II. Interprétations historiques sur les bases du *radif* (CD)

Yusof FORUTAN (*setâr*, école de Hoseyn Qoli)

- *Radif-e setâr be revâyat va ejrâ-ye ostâd Yusef Forutan.* (Radif of Persian Music on Setâr, Interpreted & Performed by Ostâd Yusef Forutan). M.CD-171. Three CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2004

Sa'id HORMOZI (*setâr*, école de Darvish Khân)

- *Radif-e setâr. Ostâd Sa'id Hormozi.* (Radif of Persian Music on Setâr. Interpreted & performed by Ostâd Sa'id Hormozi). M.CD-121, 122. Deux CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

### III. Transcriptions du *radif* et des répertoires canoniques

---

<sup>1</sup> Nous remercions vivement M. Sassan Fâtemi qui a largement contribué à la collecte des références proposées. La discographie ne prend pas en compte les disques et CD réalisés hors du pays, car les enregistrements publiés en Iran depuis dix ou quinze ans sont beaucoup plus nombreux et importants. Bien entendu il ne s'agit que d'une sélection des documents de référence.

BEHJAT, Ahad, *Radif-e sâzi-ye musiqi-ye sonnati-ye Irân. Radif-e Mirzâ 'Abdollâh be revâyat-e Nur-'Ali Borumand. Tanzim o notnevisi barâye santur*. Téhéran, Mahoor,

DURING, Jean, *Le Répertoire-modèle de la Musique Persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh*, Téhéran, Soroush, 1370/1991. (Introduction en français, anglais et persan, notations, cassettes enregistrées par Nur Ali Borumand, *târ*).  
Ce répertoire, qui est le plus répandu, a suscité de nombreuses adaptations et réinterprétations.

MA'RUFİ, Musâ, *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle Iranienne (Radif)*, Téhéran, 1341/1962. (2<sup>o</sup> éd. 1973). Sur le base d'une autre transmission du *radif* de Mirzâ 'Abdollâh, l'auteur a ajouté de nombreuses pièces ou variantes venant d'autres sources. Il existe un enregistrement intégral, par Soleymân Ruhafzâ au *târ* (cf. *supra*)

SOLHI, Mehdi (Montazam al-Hokamâ), *Radif de Mirzâ 'Abdollâh*, transcription inédite, Conservatoire de Musique de Teheran (vers 1920), dont Ma'rufi s'en est largement inspiré.

MA'RUFİ, Musâ, *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle Iranienne (Radif)*, Téhéran, 1341/1962. (2<sup>o</sup> éd. 1973). Sur le base d'une autre transmission du *radif* de Mirzâ 'Abdollâh, l'auteur a ajouté de nombreuses pièces ou variantes venant d'autres sources. Il en existe un enregistrement intégral, par Soleyman Ruhafzâ au *târ*.

TALA'I, Dariush, *Radif-e Mirzâ 'Abdollâh: Not-nevisi-ye âmuzeshi va tahlili*. Tehrân, Mahoor, 2nd ed., 1376/1997. Réécriture schématique du précédent (cf. During)

PAYVAR, Farâmarz, *Radif-e ostâd Abolhasan Sabâ*. Téhéran : Mahoor, 2000

PIRNIAKAN, Dâriush, *Musiqi-ye Dastgâhi-ye Irân: Radif-e Mirzâ Hoseyn Qoli, be ravâyat-e 'Ali-Akbar Shahnâzi*. Tehrân: Mahoor, 1380/2001. Transcription du *radif* de Hoseyn Qoli

TAHMASBI, Arshad, *Majmu'e-ye âsâr-e Darvish Khân*. (L'ensemble des oeuvres de Darvish Khân), Téhéran, Pazhmân, 1368/1989 (notations).

Vohdâni, Rezâ, *Radif-e sâzi-ye musiqi-ye irâni. Radif-e Âqâ 'Ali-Akbar Farâhâni, be revâyat-e ostâd-e bozorg 'Ali-Akbar Shahnâzi, ma'ruf be revâyat-e Mirzâ Hoseyn-Qoli*. Téhéran : Irân-Jâm, 1997. Une autre transcription du *radif* de Hoseyn Qoli par un de ses élèves.

#### **IV. Interprétations récentes du *radif***

'ALIZADE, Hoseyn, *Radif navâzi. Radif-e Mirzâ 'Abdollâh be revâyat-e Nur-'Ali Borumand. (târ va setâr)*. M.CD-93 à 97. Tehran, Mahoor, 2002. (Une réinterprétation du *radif* de Mirzâ, dans un style personnel).

TAHMASBI, Arshad, *Javâb-e âvâz bar asâs-e radif-e âvâzi, be revâyat-e ostâd Mahmud Karimi, barâye târ o setâr*. (avec cinq cassettes). Téhéran : Mahoor. (Une version instrumentale du radif vocal de Davâmi-Karimi)

TALA'I, Dariush, *Radif. Intégrale de la musique savante persane* par Dariush Tala'i, *setâr*, Paris, Sindbad, 1994 (5 C.D et livret)

AZAR-SINA, Mehdi, Radif-e Mirzâ 'Abdollâh, version pour *kamântche*, (transcription basée sur celle de J. During et enregistrement)

## V. Autres sources classiques

EBRAHIMI, R and SAMADPUR, 'A, *Radif-e Setâr: Ostâd Sa'id Hormozi*, Hamsâz, 10 vol, Tehran, Mahoor, 1377-1378/1999. (Il s'agit de la transcription des enregistrements d'Hormozi, sur les bases de l'enseignement de Darvish Khân, plutôt que d'un *radif* canonique.)

*Musiqi-ye âvâzi-ye Irân : Âvâz-hâ-ye Adib Khânsâri*. (Persian Vocal Music : Songs Adib Khânsâri). M.CD-133. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004

PAYVAR, Farâmarz, *Radif-e âvâzi va Tasnif-hâ-ye Qadimi be Ravâyat-e Ostâd 'Abdollâh Davâmi*. Tehran, Mahoor, 2nd. ed, 1378/1999.  
—*Radif-e cap kuk barâ-ye santur*, (notations), Téhéran, s.d.

SHAHNAZI, 'Ali Akbar, *Radif-e 'alâ-e musiqi-e Irân*, transcription par H. Sâlehi, Tehrân, Katibe, 1367/1988. (Une recreation très personnelle, virtuose et modernisée, très rarement jouée. On trouve en 4 cassettes un enregistrement de ce *radif*, intitulé *Radif-e dowre-ye âli-e ostâd 'Ali-Akbar Shahnâzi*, Téhéran: Anjomân-e Musiqi-ye Irân, s. d.)

TAHMASBI, Arshad, *Sad Rang Reng*. Tehran, Mahoor, 1376/ 1997, avec CD

## VI. Enregistrements de référence en musique ancienne et régionale, et transcriptions

Rajâ'i, F., *Ganj-e suxe. Pazhuheshi dar musiqi-e ahd-e qâjâr*, Téhéran, Ehyâ'e Ketâb, 1994 (avec 5 cassettes)

**Anjoman-e Musiqi-e Iran**, *Musiqi-e navâhi-e Iran. The local Iranian Music*, 1995, 16 volumes de 6 cassettes (96 cassettes)

DARVISHI, Mohammad-Rezâ. *Haft Awrang* [Seven Thrones: A Selection of Iranian Folk Music], 4 Cassettes with an accompanying book in 241 pages. Tehran, Music Dept. of The Art Center, Islamic Propagation Organization, 1991

— *Musiqi-e Shomâl-e Khorâsân* [The Music of Northern Khorâsân], 3 Cassettes with an accompanying booklet in 67 pages. Tehran, Music Dept. of The Art Center, Islamic Propagation Organization, 1992

—*Âyineh va Âvâz* [Mirror and Song], 28 Cassettes with an accompanying book in 256 pages. Tehran, Music Dept. of The Art Center, Islamic Propagation Organization, 1997

—*Samâ'*: *Maqâm-hâ-ye Bâstâni-ye Tanbur* [Ancient Maqâms of Kemânshâhân, *Tanbur* and Singing by Seyyed Amrollâh Shâh-Ebrâhimi], Cassette/CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 1999

—*Musiqi-e Baluchestân* [The Music of Baluchestân, *Donali* and Singing by Shir-Mohammad Espandâr], Cassette/CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 1999

—*Bist tarâne-ye mahalli-e fârs* (20 chansons du Fârs), Téhéran, 1995

Nasri-Ashrafi, Jahângir : *Qoqnus : pishkhâni-hâ, nowhe-hâ, gushe-hâ va marsiye-hâ dar ta'zie-ye irân*. [Différents genres de la musique du ta'ziye en Iran]. 9 cassettes with an accompanying booklet in 164 pages]. Tehran, Music Dept. Of the Art Center, Islamic Propagation Organization, 2002

### **Musique du Khorasan**

- *Musiqi-ye shomâl-e Khorâsân, Quchân : Ostâd Hâj Qorbân-e Soleymâni* (La musique du nord du Khorâsân : Le maître Hâj Qorbân-e Soleymâni). M.CD-6. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 1993

- *Musiqi-ye shomâl-e Khorâsân : dâstân-e Ebrâhim-e Adham ; Mohammad-Hoseyn Yegâne*. (Music from Northern Khorâsân : the Tale of Ebrâhim Adham ; Mohammad-Hosseyh Yegâne, song & dotâr). M.CD-172. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004

- *Musiqi-ye shomâl-e Khorâsân. Bakhshi Olyâ-Qoli Yegâne*. (Music from Northern Khorâsân. Dotâr : Bakhshi Olyâ-Qoli Yegâne). M.CD-136. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

- *Musiqi-ye shomâl-e Khorâsân. Dâstân-e Tâher o Zohre. Mohammad-Hoseyn Yegâne*. (Music from Northern Khorâsân, Mohammad-Hosseyh Yegâne, song & dotâr. The Story of Zohre and Tâher). M.CD-154. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

- *Musiqi-ye shomâl-e Khorâsân. Ostâd Mohammad-Hoseyn Yegâne*. (Music from Northern Khorâsân. Ostâd Mohammad-Hosseyh Yegâne, vocals and dotâr). M.CD-92. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2002

- *Maqâm-hâ-ye sâzi-ye Torbat-e Jâm. Dotâr : Nazar-Mohammad Soleymâni*. (The Instrumental Maghâms of Torbat-e Jâm. Dotâr : Nazar-Mohammad Soleymâni). M.CD-137. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

- *Musiqi-ye Torbat-e Jâm. Dotâr : 'Abdollâh Sarvar-Ahmadi*. (Music of Torbat-e Jâm. Dotâr : 'Abdollâh Sarvar-Ahmadi). M.CD-91. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2002

### **Autres régions**

#### **Collection des musiques régionales de l'Iran :**

Numéro 1 : *Musiqi-ye Mâzandarân* (A Musical Anthology of Mâzandarân). M.CD-130. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

Numéro 2 : *Musiqi-ye 'âsheqi-ye 'Azarbâyejân-e sharqi* (Asheqi Music from East Azerbaijan). M. CD-160. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004

Numéro 3 : *Musiqi-ye Qashqâyi*. (Qashqâyi Music). M.CD-161. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004

Numéro 4 : *Musiqi-ye Tâlesh*. (A musical anthology of Tâlesh). M.CD-140. Three CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2005

Numéro 5 : *Hasht behesht : Gozide'i az musiqi-ye navâhi-ye Irân*. (A Selection of Iranian Reginal Music). M.CD-25. Four CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2005

**Musiques de danse :**

- *Raqs-hâ-ye Lorestân*. (Lorestân dances). M.CD-149. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004

- *Raqs-hâ-ye sharq-e khorâsân, Torbat-e Jâm* (Torbat-e Jâm Dances, East Khorâsân). M.CD-150. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

- *Raqs-hâ-ye shomâl-e Khorâsân, Kormânji* (Kormânji dances, Northern Khorâsân). M.CD- 143. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

- *Raqs-hâ-ye Kordestân*. (Kurdish Dances). M.CD-144. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2003

- *Raqs-hâ-ye qashqâyi*. (Qashqâyi dances). M.CD-164. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004

- *Raqs o shâdiyâne-hâ-ye torkaman*. (Turkmen Dance and Festivity Music). M.CD-163. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004

- *Raqs-hâ-ye bakhtiyâri*. (Bakhtiyâri Dances). M.CD-174. One CD with accompanying notes. Tehran, Mahoor, 2004