

J.During,
 article Dastgah, tiré de *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1998
 vérifier pagination et référence

L'ORGANISATION MODALE DANS LA TRADITION SAVANTE PERSANE ET AZERI

A. L'organisation du *radif* persan

Définition

La musique persane est structurée sur le *radif* qui est à la fois un répertoire canonique et une organisation totalisant 12 “systèmes modaux” appelés *dastgâh* et *âvâz*. *Radif*, qui signifie “rang”, “rangée”, “série”, recouvre plusieurs niveaux sémantiques :

Dans son sens large, c'est un modèle exemplaire grâce auquel se transmet a) un corpus de mélodies et types mélodiques (*gushe*); b) l'ordre de performance, le classement de ces *gushe* par affinités modales, ainsi que les caractéristiques des modes (structure, traits typiques, modulations) ; c) la technique instrumentale et vocale, le style et l'esthétique, les règles implicites de composition et d'improvisation.

Dans son sens restreint, le *radif* est le répertoire d'un grand maître ou d'une école (Esfahân, Téhéran, etc.), parfois spécifique à un instrument (*radif* de *ney* de Nâyebeh Asadollâh, *radif* de *târ* de Hoseyn Qoli, etc.) “Un même *âvâz* peut donc avoir plusieurs *radif*, chacun composé ou ordonné par un maître différent.” (Caron & Safvate, 1966 : 116). Cependant le nombre de ces versions est limité et l'on ne peut appeler *radif* le répertoire de chaque maître. Les *radif* actuellement les plus répandus sont ceux de Mirzâ 'Abdollâh (m. 1918) pour instrument à cordes (transcrit par During, 1991), de 'A. Davâmi (partiellement transcrit par Massoudieh, pour le chant). Les versions canoniques du *radif* diffèrent entre elles par le nombre des mélodies qui le composent, leur ordre de performance et leur matière mélodique. Certains *gushe* sont similaires d'une version à l'autre, d'autres sont parfois très différents, même lorsque la substance modale est la même. Les *gushe* qui composent le *radif* sont en majorité non mesurés (de rythme "libre"), ils ont chacun un nom et leur nombre varie entre 200 et 400 selon les *radif* (près d'un millier pour le nouveau *radif* vocal de Hâtam Asgari).

Au niveau de l'apprentissage, le *radif* est un répertoire fixe, mais dans la perspective traditionnelle, l'artiste, tout en se référant constamment au *radif*, est censé dépasser le niveau de la simple imitation du modèle pour improviser ou composer des variantes par ornementation, développement, adaptation rythmique, etc., créer des séquences ou des motifs originaux, et

réorganiser jusqu'à un certain point l'ordre des *gushe* et des modulations. En marge du *radif* mais en s'inspirant de ses structures modales et mélodiques, il est libre de composer toutes sortes de pièces mesurées (*tasnif*, *pish darâmad*, *reng*, etc.) qui peuvent s'insérer dans la performance du *radif*.

Niveaux structurels

Du point de vue de la substance mélodique on peut distinguer dans le *radif* différents niveaux de conceptualisation et de définition, depuis celui très général et abstrait de gamme modale (*mâye* : substance), jusqu'à celui très spécifique de composition fixe.

-*Mâye*. Ce concept n'englobe pas celui de modulation, et correspond bien à celui de "mode". Toute performance se situe dans un *mâye* identifiable et désigné par un nom. Chacun des 12 *dastgâh* ou *âvâz*, ainsi que quelques grands *gushe*, possède son propre *mâye*, soit au total environ une vingtaine (cf. article "modes persans"). Ce terme technique est équivalent à celui de *maqâm*, utilisé plutôt par les théoriciens que par les interprètes.

-*Dastgâh* et *âvâz*. Le second niveau de conceptualisation est celui de *dastgâh* et *âvâz*. Chacun des douze *dastgâh* et *âvâz* qui constituent le *radif* sont autant d'organisations distinctes que l'on peut définir comme le regroupement et la "séquentialisation" d'un certain nombre de types mélodiques, de mélodies et de grands motifs (*gushe*) connectés à un mode dominant (*mâye*). Ce mode dominant, qui donne son nom à cette "suite", apparaît obligatoirement dans les parties introductives (*darâmad*) et généralement dans les parties conclusives (*forud*) des grandes sections. Ainsi le déroulement schématique du *dastgâh* Chahârgâh par exemple commence par quelques *gushe* appartenant au mode (*mâye*, *maqâm*) Cahârgâh proprement dit, se poursuit par des *gushe* dans des modes voisins (Zâbol, Hesâr) ou plus éloignés (Mokhâlef), avant de s'achever par un retour au mode initial.

Le concept de *dastgâh* est quelque peu ambigu et recouvre deux niveaux différents de réalité : "The expression *dastgâh-e chahârgâh* [...] means either the major unitary modal complex *chahârgâh* or a whole set of *gushe* traditionally performed with *chahârgâh* at their head as the principal modal nucleus" (Powers, 1980:426). Théoriquement on ne peut parler de *dastgâh* ("système" modal) que dans la mesure où celui-ci est *composite*, c'est-à-dire qu'il comporte un nombre minimal d'éléments modaux différentiels ; sans ces éléments, il faut le considérer comme un *maqâm* (comme le propose Khâleqi, 1983 : 127s.), ou une gamme modale (*mâye*). Si l'on joue seulement les parties introductives et conclusives du *dastgâh* Shur, on ne

peut pas dire qu'on a joué son *dastgâh*, mais seulement qu'on a joué des *gushe* de Shur, ou encore "dans le *mâyê* (ou *maqâm*) de Shur".

Les traits qui définissent le *dastgâh* sont donc une certaine hétérogénéité modale assujettie à un *itinéraire* de développement (en arabe *seyr*) matérialisé par l'ordre préétabli de succession des séquences ou *gushe*.

Forme du *dastgâh*

La structure d'ensemble d'un *dastgâh* ou *âvâz* consiste en trois grandes parties correspondant à des "blocs" de types mélodiques *gushe* :

- a) les séquences d'introduction (*darâmad*) qui évoluent dans le mode de référence (*mâyê*, *maqâm*) du *dastgâh*;
- b) les sections comportant des métaboles (déplacement des notes polarisées sur la même gamme), des modulations ou des transpositions ;
- c) le retour au mode initial (*forud*). Généralement les sections b) se terminent également par un retour rapide au mode de référence.

Globalement, la progression se fait lentement de bas en haut, tandis que la descente vers le point de départ se fait rapidement. Dans l'ensemble l'ambitus des *gushe* successifs va en s'élargissant progressivement à mesure que l'on avance dans le développement du *dastgâh* (Nettl, 1987:21-22).

En principe, l'interprète a une certaine liberté de modifier la substance mélodique des *gushe* propres à chaque *dastgâh*, de réarranger quelque peu leur distribution, d'omettre des séquences ou d'en introduire d'autres, empruntées à un autre *dastgâh* ou composées par lui. En pratique, certains *dastgâh* (ou *âvâz*), comme Shur ou Homâyun autorisent une plus grande liberté de redistribution, tandis que d'autres comme Cahârgâh ou Râst-Panjgâh sont plus standardisés (*ibid.* :105-6).

Relation entre les *dastgâh*

Les définitions du *dastgâh* s'appliquent également l'*âvâz*, à ceci près que l'*âvâz* est moins développé et qu'il peut être lui-même inclus dans un *dastgâh*, (par exemple Bayât-e Kord peut être joué isolément ou intégré à Shur). Un *dastgâh* comme Shur possède environ 50 *gushe* (dans les versions étendues) dont environ 12 sont essentiels, tandis que l'*âvâz* Bayât-e Kord en possède environ 7 dont 3 essentiels. Le cas de l'*âvâz* Esfahân contredit quelque peu ce principe puisqu'il comporte beaucoup de *gushe* (Ma'rufî) est toujours joués isolément et que les experts hésitent à le rattacher à Homâyun. La dépendance modale des *âvâz* vis-à-vis des *dastgâh* est attestée par le fait qu'ils commencent dans le registre aigu et terminent dans le grave et dans un autre mode qui est précisément celui du *dastgâh* auxquels ils sont attachés (*mota'aleq*). Par exemple Dashti commence sur *ré* aigu et ses mélodies se

terminent sur *sol* (tonique de Shur) ; dans le final il descend jusqu'à l'octave inférieure, correspondant à un retour au point de départ de Shur.

En principe un *dastgâh* ou un *âvâz* est une entité autonome, complète et fermée, possédant son ethos propre, ou, du fait de ses modulations spécifiques, son spectre de couleurs modales et expressives propres. Ils se distinguent de plus les uns des d'autres par un accordage ou "tonalité" de prédilection (par ex. grave pour les *dastgâh*, aigu pour les *âvâz*, Do ou Fa pour Mâhur, mais Fa grave pour Râst dont l'échelle est la même.)

Dans le système du *radif*, certaines modulations consistent en emprunts à d'autres *dastgâh*. Par exemple le *gushe* Oshshâq en Homâyun (ou en Navâ) est un excursus en Shur ; 'Arâq en Afshâri, une référence à un aspect de Mâhur. Tous les *dastgâh* n'offrent pas les mêmes possibilités : ainsi Cahângâh n'emprunte rien aux autres *dastgâh*, tandis que Râst Panjgâh, emprunte à tous les *dastgâh* sauf Cahângâh. Généralement la performance respecte les modulations et leur itinéraire canonique de chaque *dastgâh*. Toutefois, l'interprète est libre de procéder à d'autres modulations en intégrant des éléments d'autres *dastgâh*, à condition que le passage soit bien amené et ne choque pas l'oreille. La forme achevée de cet art est le genre *morakkab khâni* où, partant d'un mode initial, l'interprète passe par toutes les grandes couleurs modales du *radif* avant de revenir au point de départ. Cette difficile pratique, connue autrefois sous le nom de *koll al-nagham*, est rare de nos jours.

Les gushe

Le *gushe* (litt. partie, coin) est un autre niveau de la structure du *radif* ou des *dastgâh*. C'est une unité mélodique, d'importance variable, qui occupe une place particulière dans le développement d'un *dastgâh/âvâz*. Dans la musique persane certains *gushe* sont spécifiques à un *dastgâh*, tandis que d'autres se retrouvent dans d'autres *dastgâh*, avec d'éventuelles adaptations affectant la forme mélodique et rythmique ou même la substance modale. Du fait qu'ils occupent en principe une place particulière dans le développement d'un *dastgâh*, il arrive que plusieurs *gushe* constituent des blocs homogènes rarement détachés de l'ensemble : par exemple : Rohâb, Takht-e taqdis, Shâh Khatâ'i.

Il convient de distinguer : a) les grands *gushe* (*shâh gushe*) qui comportent une introduction, plusieurs sections et même des modulations. b) les *gushe* de moyenne étendue c) les petits *gushe* se réduisant à un simple motif. Seuls les grands *gushe* peuvent servir de modèle pour la composition de pièces mesurées (par ex. *tasnif* en Mokhâlef, en Shahnâz).

Du point de vue de la forme certains *gushe* sont intimement liés à la poésie (et portent le nom de *âvâz* : chant), d'autres, essentiellement instrumentaux, utilisent des patrons (*patterns*) mélodico-rythmiques et n'existent pas dans le répertoire vocal. Une catégorie à part est constituée de pièces autonomes de rythme mesuré, jouées en conclusion ou introduction. La majorité des *gushe* est de rythme non mesuré mais néanmoins modelé sur une trame métrique provenant du mètre des vers (*beyt*) généralement chantés dans ce *gushe*. Un *gushe* d'importance moyenne appartenant à cette catégorie comprendra généralement une brève introduction (*darâmad*) sans texte (chanté sur des voyelles), un motif chanté sur un distique (*âvâz, she'r*), une brève partie de vocalise (*tahrir*) atteignant les degrés plus élevés (*awj*), et une conclusion (*forud*). Cette structure est préservée dans les *radif* instrumentaux.

Dans l'ensemble, des *gushe* constituant un *dastgâh* ou *âvâz*, les *gushe* d'introduction (*darâmad*) ont une importance particulière, car ils définissent le mode de référence, et que de ce fait ils ne peuvent être omis dans la performance.

Certains *gushe* sont avant tout des types mélodiques qui définissent une structure modale avec ses intervalles, son ambitus, ses notes initiales, conclusives, d'arrêt, etc. C'est le cas notamment des *darâmad*. D'autres se définissent davantage par leur profil mélodique, des petits motifs typiques, et parfois un rythme propre, sans lesquels certains *gushe* seront confondus avec d'autres. Dans certains cas, un *gushe* de ce type peut être joué sur des intervalles différents : par exemple le *gushe* Jâme-darân se joue, avec différentes adaptations, en Esfahân, Afshâri, Homâyun et Tork ; plus curieux, de nombreux *gushe* de Cahârgâh se retrouvent en Segâh sur une gamme modale différent. Si beaucoup de *gushe* sont considérés comme des types mélodiques, certains sont plutôt des "mélodies typiques" dont la marge d'interprétation est très étroite. C'est notamment le cas des *gushe* de rythme mesuré (*reng-e Shahr âshub, Sâqi-nâme, Gereyli...*)

B. Le système des *dâstgah, mugham* et *sho'be* en Azerbaïdjan

Le même type d'organisation régit la musique d'art Azerbaïdjanaise et était répandue sous une forme simplifiée en Afghanistan jusqu'au début du siècle. Bien qu'on puisse trouver quelques analogies dans le maqâm al-Irâqi, le *radif* demeure un système d'une conception unique parmi les musiques du monde arabe, turc, persan et indien.

Si le concept de *radif* n'est pas courant en Azerbaïdjan, ce qu'on appelle le Mugham âzeri est en fait l'équivalent de la notion de *radif* persan, tant du point de vue musical, de l'organisation et de la hiérarchie des concepts que du point de vue culturel et fonctionnel (enseignement d'une version type, place centrale dans l'ensemble des formes musicales, valeur d'archétype, symbole du classicisme, etc.). Bien que les termes techniques sont à peu près les mêmes dans ces deux traditions historiquement liées, ils convient de distinguer quelques nuances de sens.

Le concept central est celui de *mugham*, qui d'une part correspond au persan *maqâm*, d'autre part a le sens général de "tradition savante", ou "art du *mugham*".

Lorsqu'un *mugham* est développé par des déplacements des degrés polarisés et des modulations (*sho'be*) il constitue alors un système modal complexe qu'on appelle *dâstgah* dans le même sens qu'en Iran. Par exemple si l'on joue Mahur, puis les *mugham* Shikâsteyi Fars, Aragh et Rak, pour revenir en Mahur, on aura joué le *dâstgah* Mahur, mais si l'on se limite à Mahur et Aragh, on aura joué le *mugham* Mahur. La distinction âzeri entre *mugham* et *dâstgah* correspond à peu près, en musique persane, à celle de *âvâz* et *dastgâh*. Toutefois ces deux termes sont exclusifs dans le *radif*, alors que dans la musique Azeri, *mugham* désigne l'aspect modal et *dâstgah* l'organisation en système.

Quant au *sho'be* âzeri (lit. annexe), il correspond aux *shâh gushe* ou grands *gushe* persans (alors que dans le *radif* persan *sho'be* désigne plutôt les 5 *âvâz* dits dérivés des *dastgâh*). La différence entre un *sho'be* et un *mugham* relève du contexte plus que de leur nature. Le *sho'be* est un *mugham* secondaire (ou abrégé) joué à un moment précis du développement d'un *mugham* principal et constituant une de ses parties importantes. Certains *sho'be* peuvent se jouer au sein de différents *mugham*; d'autres peuvent être joués indépendamment, acquérant de ce fait le statut de *mugham*. Si tous les *sho'be* peuvent devenir des *mugham*, seuls quelques *mugham* peuvent s'organiser en *dastgâh*.

Ici également la plus petite unité constituante est le *gushe*, un type mélodique possédant une place plus ou moins précise dans le développement d'un *mugham* et que l'on retrouve parfois dans différents *mugham*. Alors qu'en Iran toutes les séquences composant un *âvâz* ou *dastgâh* sont appelés *gushe*, en Azerbaïdjan ce terme a une acception plus restreinte. On peut annoncer une performance "dans le *mugham* (ou *sho'be*) Vilayâti ou Khojâstâ", qui sont des modes secondaires, mais pas "dans le *gushe* Bidad ou Dilruba".

L'ensemble des sections de tous les *dästgah*, *mugham*, *sho'be* et *gushe* totalise environ 130 unités, parmi lesquelles une vingtaine de *mugham* proprement dits. Elles se distinguent des autres unités du répertoire, en ce sens qu'elles sont plus ou moins des *modèles*, des *formes types* pouvant générer des compositions à l'infini. Si par rapport au *radif* persan ce nombre est plus réduit, cela tient en partie au fait que le *radif* âzeri est moins redondant et comporte moins de petits *gushe* équivalents à de simples mélodies. De plus, les Azeris ont développé le concept de "*mugham* composé" qui combine deux *mugham*, comme Shur-Shahnâz, Kurd-Shahnâz, Vilayâti-Dilkâsh, etc. Comme en Iran, en marge de ce répertoire, mais modelé sur lui, existent un très grand nombre de pièces composées mesurées, anciennes ou récentes (*täsnif*, *reng*, *däramäd*, etc.)

Aspects historiques

Le *radif* persan a conquis sa place éminente et son prestige au cours du XX^{ème} siècle, notamment dans les années 1900, et plus tard, à partir des années 1960 ; cependant l'idée de séquentialiser les entités modales -telles que *maqâm*, *sho'be*, *gushe*- en fonction d'affinités modales est attestée dès le XVI^{ème} siècle. Le terme *dastgâh* et la réalité qu'il recouvre appartiennent en propre à la musique persane et âzeri et ont été sans doute élaborés au cours du XIX^{ème} siècle, lors du renouveau de la musique traditionnelle. On le trouve en 1884 dans un ouvrage âzeri (Safarova : 1987), et vers 1870 dans une nomenclature inédite de Malik Mansurzâde de Baku. Le terme ancien équivalent est celui d'*âvâz* (Safi al-Din, XIII^e s.) ; selon Khâleqi (1983:125), ces *âvâz* une fois élargis furent appelés *dastgâh*. Ainsi furent arrangés en Iran 7 *dastgâh* : Shur, Segâh, Chahârgâh, Mâhur, Homâyun, Navâ et Râst-Panjgâh et 5 *âvâz* : Abu-'Atâ, Bayât-e Tork, Afshâri, Dashti, Bayât-e Esfahân. Parmi tous les *dastgâh* et *âvâz*, Shur est le plus important par son étendue et sa notoriété (*ibid.*:129).

La tradition azerbaïdjanaise, très proche de la persane sous ce rapport, distingue 12 *dastgâh* (ou *muqâm* principaux) dont sept sont essentiels : (Râst, Shur, Segâh, Chahârgâh, Mâhur, Bayât-i Shirâz, Homâyun), et 5 moins importants (Shushtâr, Bayat-i Kurd, Bayat-i Qatar, Nava-Nishapur, Rahab). A ceux-ci s'ajoutent une dizaine de modes (*muqâms*) secondaires plus une quinzaine de sous-modes (*sho'ba*) (During, 1988:38-9; pour d'autres recensements plus anciens, cf. *ibid.* : 193-8).

Malgré tous les changements survenus dans la musique persane, (et malgré les modifications internes survenues dans les *dastgâh*), le système des 12 *dastgâh* et *âvâz* est resté dans l'état où l'ont codifié les maîtres du

siècle dernier, en particulier Mirzâ 'Abdollâh (m.1918). Aucun nouveau *dastgâh* ou grand *gushe* n'a vu le jour depuis leur codification. (C'est probablement aussi le cas du *mugham* âzeri.) Les rares *gushe* qui ont été ajoutés depuis au corpus traditionnel (*radif*) ne sont que des mélodies ou des variantes qui ne présentent pas de nouveauté du point de vue modal. De ce trait remarquable, on peut déduire que ce système a accédé en Iran (mais peut-être moins en Azerbaïdjan) à un statut "canonique" comparable à celui des 12 *maqâm* et 24 *sho'be* qui prévalut entre le XIV et le XVIIème siècle et qui, défait et refondu, a donné le système actuel des *dastgâh* persans et azéris.

Asgari, H. et Safvate, D., *Radif-e jâme'-ye âvâzi-e musiqi-e sonnati-e irân*, Téhéran, Soroush, 1993 (cassettes et introduction par D. Safvat)

Caron, N. et Safvate, D., *Iran. Les Traditions Musicales*, Paris, 1966

During, J., *La Musique Iranienne. Tradition et Evolution*, Paris, 1984.

During, J., *La Musique Traditionnelle de l'Azerbâyjân et la Science des Muqâms*, Baden-Baden, V. Koerner, 1988.

During, J., The modal system of Azerbâyjâni Art Music. A Survey in J. Elsner éd., *Maqâm, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion*, Berlin 1989 (:133-145).

During, J., (in collaboration with Z. Mirabdolbaghi et D. Safvate) *The Art of Persian Music*, Washington, Mage Publishers, 1991.

--- *Le Répertoire-modèle de la Musique Persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh*, Tehrân, Soroush, 1370/1991. (Introduction en français, anglais et persan, notations, cassettes enregistrées).

- Article "dastgâh", in *Encyclopaedia Iranica*, 1994, s.v.

Farhat, H., *The Dastgâh concept in Persian Music*, Cambridge University Press, 1989.

Feldman, W., Ottoman sources on the development of the taksim, *Yearbook for Traditional Music* 25 / 1993 (:1-28).

Kiâni, M., *Haft dastgâh-e musiqi-e irâni*, (les 7 modes de la musique iranienne), Tehrân, éd. par l'auteur, 1993 (1e éd.1989).

Khatshi, Kh., *Der Radif*, Regensburg, 1962.

Khâleqi, R., *Nazari be musiqi*, (Regard sur la musique) 2 vol. Tehrân, Aftâb, 1983 (1° éd.1938.)

Ma'rufi, M. *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle Iranienne (Radif)*, Tehran. (1° éd. 1963), 1973.

Massoudieh, M.T., *Radif Vocal de la Musique Iranienne*, Tehran, 1357/1978

- *Avâz-e Shur*, Regensburg, 1968.

Nettl, B. et Foltin, B. Jr., *Darâmad of Cahârgâh. A study of performance practice of Persian music*, Detroit, Detroit Monographs in Musicology, 1972.

Nettl, B., *The Radif of Persian Music. Studies of Structures and Cultural Context*. Champaign, 1987

Powers, H. "Mode", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie éd., London 1980

Safarova, Z. Traktat Mir Mohsen Navvaba "Vizuhul-Agram" (Le traité de MM N : Vizuhul Agram), *Traditsii MuzikalniKh Kultur Narodov Blizhnego Vostoka i Sevremennosti*, Moscou, 1987 (:124-128).

Shiloah, A. The Arabic Concept of mode, *Ethnomusicology*, 34/1, 1981.(: 19-42).

Shirâzi, M.-N. Forsat-e, *Bohur ol-alhân, (les mers des mélodies)*, (1° éd. Bombay, 1332 hq/1914), Tehrân, 1354/1975.

During, J., The modal system of Azerbâyjâni Art Music. A Survey in J. Elsner éd., *Maqâm, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion*, Berlin 1989 (:133-145).

H. Mashhun, *Târikh-e musiq-e irân*, Tehran, 1994, 2 vol.