

LA TRADITION ET L'HISTOIRE LE CAS DE L'IRAN

Jean During, C.N.R.S.

I VERS UNE DEFINITION GENERALE DE LA TRADITION ¹

La tradition en question

Il semble aller de soi que les musiques d'art d'Orient, en raison de leur rapport particulier à l'histoire, justifient le qualificatif de "traditionnel". Ce préjugé est conforté par le fait que dans beaucoup de cultures d'Orient également on qualifie les musiques d'art de traditionnelles (en arabe, persan et turc : *asil*, *sonnati*, *ananevi*). Pourtant la réalité est loin d'être aussi simple que ce concept, mal défini, le laisse supposer. S'il est probable que certaines musiques ont évolué relativement plus lentement ou plus régulièrement que d'autres, il en est au contraire qui ont connu des ruptures et des renouvellements parfois plus contrastés et plus fréquents que la musique occidentale. De ce point de vue, il serait même plus justifié de qualifier de traditionnelle une musique qui se perpétue sans heurts de Machaut à Debussy, que d'attribuer ce label à la musique moyen-orientale, qui, à partir d'un noyau initial (à Bagdad VIII-Xe siècle) a éclaté en écoles diverses, de nos jours très différentes. Et particulièrement, dans le cas de la musique d'art persane, il peut être contestable de considérer comme traditionnelles des formes qui ont été élaborés au XIXe siècle et ne présentent apparemment guère de points communs avec les formes décrites dans les traités anciens et subsistant dans les contrées voisines. Enfin, si le terme *sonnati* pouvait encore avoir un sens cohérent au début du siècle, de nos jours, l'absence de consensus et la complexité des classifications des genres musicaux actuels révèlent l'inconsistance de ce concept. Non seulement les styles changent d'une génération à l'autre, mais pour la seule musique d'art, on distingue actuellement les catégories suivantes :

- musique "traditionnelle" iranienne (*sonnati-e irâni*)
- musique "authentique" iranienne (*asil*)
- "traditionnel nouveau style" (*asil-e novin*),
- compositions originales "traditionnelle iranienne" (Ahang, n° 3 : 12).

Un musicien compétent et érudit (Kiâni : 128, 110) propose par ailleurs les sous-catégories suivantes :

- "musique traditionnelle" (*asil*) iranienne dans le style édulcoré [sweetened] (*shirin navâzi* : jeu "sucré") ;
- "musique traditionnelle" (*sonnati, radif*), basée sur les modes et les rythmes anciens et sur le répertoire canonique (*radif*) ;
- les performances "vivantes et renouvelées" du *radif* , qui se subdivisent en trois branches : a) sérieuse, b) proche du style édulcoré, c) édulcoré (catégorie dans laquelle il faut encore établir des nuances) ;
- le *radif* proprement dit, en tant que répertoire.

¹ Ce texte rassemble certaines données et idées qui ont été développées largement dans l'ouvrage *Le sens de la tradition* (During, 1994). Sur les changements, cf aussi During, (1988b et 1992)

A ces catégories s'ajoutent les musiques populaires et régionales (*mahalli, maqâmi*) qui elles aussi, selon certains, répondent aux définitions de la tradition.

La notion de "traditionnel" (*sonnati*) semble donc vaciller en Iran. Elle a été abandonnée dans la culture occidentale, pour la principale raison que, d'une époque à l'autre, la musique et les arts sont soumis à une exigence de changement ; or c'est également le cas de la musique persane depuis plusieurs décennies. Devant la diversité des genres et des styles, on a créé la catégorie plus générale de musique "nationale" (*melli*), ou même "iranienne", et d'autre part on a fini par distinguer entre "authentique" (*asil*) et "traditionnel" (*sonnati*). Dans la perspective d'une hiérarchie des valeurs, les musiques sont rangées en une pyramide à trois niveaux ou en trois cercles concentriques correspondant à des définitions de plus en plus serrées :

musique authentique (*asil*)
musique traditionnelle (*sonnati*)
musique iranienne ou nationale (*melli*)

Dans un premier temps, on posera les repères de la tradition telle qu'elle a encore cours en Iran, en définissant les relations qu'entretiennent les différents niveaux cités : authenticité, coutume, territoire et nation. Puis on s'interrogera sur le rapport entre l'idée de tradition et l'évidence du changement, ce qui nous amènera à évaluer les changements qui ont pu conduire à l'élaboration d'une nouvelle forme de tradition ou à l'entrée dans une certaine forme de modernité.

Le coeur de la tradition

De nos jours, comme depuis plus d'un siècle, la tradition musicale classique ou lettrée iranienne dans son sens le plus éminent - à la fois national, "traditionnel" et "authentique" (*asil*), est tout entière cristallisée dans le répertoire canonique appelé *radif*. "The *radif* is the principal emblem and the heart of Persian music, a form of art as quintessentially Persian as that nation's fine carper and exquisite miniature" (Nettl, 1987 : 3). Pour tous les musiciens "classiques" contemporains, la substance de la tradition persane consiste en un répertoire canonique, le *radif*, qui fut établi et transmis notamment par Mirzâ 'Abdollâh à la fin du XIXe siècle. A ce répertoire s'ajoute des compositions consacrées datant, au plus, d'environ un siècle. Une définition du *radif* et une reconstitution de son élaboration s'impose.

All along the XIX century, the best singers and instrumentalists, coming from different provinces of Iran, progressively gathered the elements of a considerable repertoire. This repertoire was organized in a *radif*, a model and a sequential order, presenting variants, coming from different masters. These pieces consist of a modal introduction (*darâmad*), of secondary modes (great *gushe*-s) related to the basic mode, and autonomous melodies in a fixed or variable mode. The majority of these have non-measured and quite flexible rhythm and tempo. Each of these fragments or compositions were given a name. They finally set about classifying this profusion of typical melodies (*gushe*-s) that were grouped according to their modal affinities, in 12 modal systems : 7 *dastgâh*-s and 5 derived *âvâz*-s, each of them having approximately between 8 to 60 *gushe*-s.

"The *radif* (which means row, line, series) [...] implies, in fact, the order in which *gushe*-s are played, and the word also means a body of twelve *âvâz*-s (and *dastgâh*-s), as played by this or that master. So, the same modal system (*âvâz*) can have several *radif*-s, each composed or arranged by a different master. The word *radif* is more properly in its place when it precedes the name of the master to whom

it owes the arrangement of its elements, and possibly the connection between the diverse *gushe-s* : *dastgâh-e Shur, radif* of Sabâ; *dastgâh-e Shur, radif* of Ma'rufi; *dastgâh-e Mahur, radif* of Aqâ Hoseyn Qoli..." (Caron et Safvat, 1966: 116).

It is, therefore, possible to distinguish the notion of the *radif* in its wider sense, from the more restrained sense of it as belonging to this or that master : that is *the radif*, and the *radif-s*.

In its wide sense, the *radif* is a repertoire of pieces, intended to be played more or less in a certain order. It is also an *exemplary model* that makes it possible to learn : a) the repertoire of melodic types (*gushe-s*) and some virtually immutable pieces, such as *reng-s* or some *gushe-s* ; b) the classification of modes and modulations, their structure, and their typical traits; c) the instrumental technique, the classical style, the aesthetic principles, and the implicit rules of composition / improvisation.

In its restrained sense, the *radif* means : a) the contents of a *dastgâh* or *avâz* as defined by a master or a school (such as when we say : ("in so and so's version, the *radif* of Shur possesses thirty *gushe-s*")); b) the special or fixed version of the body of *gushe-s* of the 12 modal systems taught by a master to his pupils, corresponding to an original style or a specific musical instrument (such as when we say "the *darâmad* of Abu 'Atâ is very different in X's *radif* from that of Y's" or "the *radif* of Mirzâ 'Abdollâh suits the *setâr* better").²

La versatilité même du *radif* indique qu'il y a donc possibilité de changement au sein de la tradition. Puisque le *radif* n'est pas destiné à être seulement reproduit tel quel, mais peut engendrer des variantes et susciter des nouvelles créations, la question est alors : *qu'est ce qui ne doit pas changer, et qu'est ce qui peut changer ?* La tradition, c'est à dire, les maîtres et le public des amateurs, accepte les changements jusqu'à un certain point seulement. Lorsque les changements deviennent trop importants la musique n'est plus qualifiée d'authentique ni traditionnelle mais seulement d'iranienne ou nationale. Il s'agit donc dans un premier temps de définir en certain nombre de critères et des limites qui peuvent se ranger selon les plans suivants.

1) *le contenu et les formes*. Par exemple : intervalles, modes, profil mélodique, ornements, rythme, timbres, ethos, etc. ;

2) *le processus de transmission*. Par exemple : oral ou par notations, de maître à disciple (enseignement) ou dans le milieu familial (éducation), dans une ou plusieurs écoles, par imprégnation dans le milieu, autodidactisme. Cet aspect correspond au sens fort de la tradition ;

3) *les moyens de production*. Par exemple : instruments et type de formation orchestrale ou vocale, amplification, technologies de studio, etc. ;

4) *les conditions de performance et d'audition*. Par exemple : milieu naturel ou artificiel, composition mentale ou écrite, enregistrement ou concert, performance publique ou radiodiffusée, concert à l'occidentale ou performance privée ; limites de la durée de la performance, etc. ;

5) *le contexte social et culturel*. Par exemple : statut social du musicien ; type de patronage ; milieu oral ou typographique, rural, tribal ou urbain ; circonstances rituelles, coutumières ou non ; degré d'intimité avec le public ; fonctionnalité de la musique, spontanéité de la performance ; rapport à la nature, etc. ;

6) *le sens et les valeurs* : savoir, symbolisme, éthique, ethos, sentiments, objectifs, etc.

² The main *radif* available are those of Mirzâ 'Abdollâh for string instruments (struck or plucked), and Davâmi for the voice. For the *târ*, the *radif* of Hoseyn Qoli, transmitted by Shahnâzi, is authoritative, as well as that of Nâyeb Asadollâh for the *ney*, preserved by Kasa'i. An important and original vocal *radif* is that of Aqâ Ziâ, preserved by Zâkeri, a gifted amateur. Each of the other repertoires are only arrangements of one of these *radif-s* or some of its parts, or they contain remarkable and original fragments that do not constitute a complete *radif*.

Pour saisir la notion de tradition dans ces différents aspects, nous avons enregistré des heures de discussion avec des musiciens iraniens appartenant à des tendances diverses, mais partageant tous une connaissance approfondie du répertoire ancien (*radif*) et une compétence artistique professionnelle.³ Les plans 3 à 5 ont rarement été abordés par nos interlocuteurs. Par contre, tous ont insisté sur l'existence de formes définissant la traditionnalité des productions musicales. Ce sont les "matrices" ou moules (*qâleb*) appelées également "cadre", (*chahâr-chub*), ou encore "axe", "pilier" (*mehvar*), "principes" (*osul*, qui a la même racine que *asil*, "authentique"). Ces principes sont notamment exemplifiés dans le répertoire canonique ou modèle performatif, appelé *radif*, qui est le noyau dur de la tradition persane.

Les critères formels et leurs dimension symbolique

Selon le maître M. Kiâni, "pour que la musique soit considérée comme traditionnelle et se situe dans la continuité de la musique ancienne, elle doit respecter cinq axes : - la sonorité et le timbre, - les intervalles [et par extension, le système modal], - le rythme, - les mouvements mélodiques, - l'ornementation. La plupart de ces axes ne sont pas définis arbitrairement ou simplement esthétiquement, comme une exigence de conformité au passé, mais sont mis en relation avec d'autres plans de la culture ou de la nature, définissant un "monde" de la tradition. Ainsi, selon M. Kiâni⁴, les mouvements mélodiques, même lorsqu'ils sont descendants, comportent toujours des éléments ascendants (profil en dent de scie), ce qui est censés exprimer une antique philosophie de la transcendance. Au contraire les mouvements et ornements strictement descendants sont considérés comme exprimant la déchéance et l'affliction et correspondent à un goût vulgaire. Quant aux rythmes, ils sont en rapport avec les mètres de la poésie et avec les comptines dont tout Iranien s'imprègne dès l'enfance. On ne s'étendra pas davantage sur les autres points, mais on examinera la question des intervalles qui constituent le centre immuable de la tradition.

LES INTERVALLES ET LE HAL

Tous les musiciens s'accordent sur l'importance des intervalles. Il s'agit selon eux du point le plus sensible de la tradition. Les intervalles sont mis en relation avec le *hâl*, dans son double sens d'éthos ou état d'âme, et d'inspiration. Ils sont aussi liés à l'expression *hâl o havâ* "ethos et atmosphère". Il s'agit là de critères esthétiques dans le sens premier du terme, c'est-à-dire renvoyant à une qualité, une sensation, un goût particulier.

(MM) : Nos intervalles musicaux sont en correspondance avec notre propre *hâl*.

(G) : Les intervalles orientaux proviennent du *hâl* de l'interprète [...] Le *hâl* est produit par les intervalles et le timbre [...] et aussi par la disposition d'âme. Tout se complète.

La contradiction apparente de ces propos révèle le caractère *circulaire* de la relation entre *hâl* et intervalles. On peut schématiser le processus ainsi :

³ Il s'agit ici de M. Musavi (MM), M. Kiâni (MK), D. Ganje'i (G), Tolu'i (T), H. 'Alizâde (A), N. Farhangfar (F). Les discussions ont été enregistrées à Téhéran en 1990.

⁴ Nous avons rapporté d'autres propos de ce maître concernant la tradition dans le texte de présentation du disque *Grands Maîtres du Santur, Madjid Kiâni, Iran*, Auvidis, Paris, 1991.

- le *hâl* du chanteur produit les intervalles justes ; (il lui faut une certaine concentration, une bonne disposition d'esprit) ;
- ceux-ci produisent leur propre *hâl* (ou véhiculent le *hâl* de l'interprète) ;
- puis à leur tour ils activent et entretiennent le *hâl* de l'interprète.

Si l'on change les intervalles, on change le *hâl*, et l'on sort du *hâl* traditionnel.

(G) : Avec la modification des intervalles et du son des instruments, le *hâl* de la musique a changé : les intervalles occidentaux influencent la disposition de l'interprète. Les modernistes sont allés chercher des intervalles occidentaux et on finit par changer le *hâl*.⁵

L'objection n'est donc pas tant de sortir du cercle traditionnel que d'entrer dans un autre cercle, dans la culture et dans le territoire des autres. Risquons une comparaison : les échelles et intervalles sont en nombre limités ; comme pour les fréquences radio, on ne dispose pas d'une infinité de plages libres : dès qu'on s'éloigne d'une fréquence (d'une grandeur d'intervalle), on capte un autre poste, il y a des interférences, des parasites. Les intervalles ne sont pas seulement des *ethos*, mais des *marqueurs ethniques et géoculturels*. Un des principes de toute tradition est en effet de réunir un groupe ou un peuple dans un système de valeurs, dans un *sensus communis*.

Ainsi, certains musiciens comme (K) disent qu'à une époque indéterminée, on a écarté les intervalles musicaux qui étaient joués également par les Arabes, et que l'on est retourné aux anciens intervalles spécifiquement iraniens, afin de mieux marquer la différence. Les intervalles fonctionnent comme le ramage et le plumage chez les oiseaux : ils servent à marquer l'appartenance ethnique et à délimiter le territoire.

La détermination des intervalles est la condition même qui permet de jouer ensemble et juste. Ils sont donc les bases de la langue commune qui fonde toute tradition musicale. Les ambitions des anciens théoriciens orientaux (Fârâbî, Safiuddîn) le montrent bien : ils visaient à accorder toute la communauté islamique sur les mêmes échelles. Par la suite, avec l'éclatement de l'empire, chaque communauté se démarqua par des intervalles et des modes propres. C'est en ce sens qu'il faut interpréter les propos précédents.

Les intervalles ou les intonations peuvent être comparés par leur fonction à l'accent linguistique. (De même que l'accent dénote l'origine du locuteur, de même l'intonation révèle l'origine du musicien : par exemple, lorsqu'un Azerbaïdjanais joue une mélodie persane avec ses propres intervalles et timbres, on dit qu'il a un accent âzeri). Les parallèles entre la langue maternelle ou nationale et la musique maternelle offrent de grandes possibilités de développement. Mais le point important est *l'articulation entre le hâl et les intervalles*. Tous deux sont en rapport étroit avec l'authenticité. Premièrement, les intervalles sont les garants de l'authenticité des formes musicales (dans le sens de pureté des origines ethniques et nationales) ; inversement, les intervalles étrangers "corrompent la musique", ils ne correspondent pas au *hâl o havâ* national. Deuxièmement, sur le plan de l'expression, le *hâl* du musicien est la garantie de l'authenticité de son art. Une musique imitative (*taqlidi*) n'a pas de *hâl* ; bien qu'elle soit parfaitement conforme aux normes, elle n'est pas authentique.

Tout en étant liés, *hâl* et intervalles sont de nature opposée. En effet, le *hâl* est par définition une expérience esthétique personnelle, unique, singulière, incommunicable, subjective, sensible, échappant à l'intelligible comme à toute prise.

⁵ Il faut cependant préciser que malgré cette affirmation (reprise par Nettl, 1978 : 161,167s.), et malgré le léger ajustement purement théorique de Vaziri (avec la gamme en 24 quarts de tons égaux), ou encore les spéculations acoustiques de Barkeshli, les musiciens "classiques" n'ont guère modifié ou "occidentalisé" les intervalles.

Au contraire, les intervalles sont du domaine du commun, du consensus ; ils sont objectivables, mesurables, rationalisables, communicables. Les intervalles se situent donc à l'intersection de deux axes, l'un vertical, qui établit une communication individuelle et transcendante (au moyen du *hâl*), l'autre horizontal qui définit un espace de communication délimité aux frontières ethnico-géographiques. De l'avis des musiciens, les intervalles définissent l'authenticité dans ses deux sens : pureté des origines ethniques (mais étendues à l'ensemble de l'état-nation iranien), et intensité et nature de l'expérience esthétique. En d'autres termes, comme on l'a vu plus haut, *l'authenticité*, c'est le produit "pur" du génie national, préservé de tout emprunt (donc de toute imitation) venant de l'extérieur des frontières. Mais c'est aussi le fruit de l'expérience individuelle esthétique et émotionnelle nommée *hâl*, état de sortie de soi-même, de grâce, d'inspiration, sans lequel la musique demeure banale et imitative.

Le milieu : nature et culture

LE TIMBRE ET LA NATURE

Beaucoup de musiciens considèrent que le timbre des instruments et les intervalles ou motifs modaux élémentaires sont le reflet de la *nature* de l'Iran.

“Cette musique se perpétue dans une terre lumineuse, inondée de soleil, sous un ciel rempli la nuit d'étoiles brillantes ; cela doit se refléter dans le timbre de l'instrument aussi bien que dans les sons de la langue, dans la voix, le chant, ou encore dans la peinture, les tapis, les céramiques, etc.” (K)

La culture traditionnelle englobe non seulement les productions mais la totalité de l'environnement et le rapport du sujet au milieu ; elle est fondamentalement synthétique et totalisante, intégrant nature et culture, au contraire de la modernité qui les sépare et les oppose. Tout élément renvoie à la totalité : “dans l'art, dit M. K., on trouve la morale, la religion, l'émotion, la raison, la réflexion. Tout va ensemble”. Ce principe apparaît dans les intervalles.

K. exprima un jour au maître Davâmi ses inquiétudes sur l'avenir de la musique traditionnelle et ses risques de disparition. Davâmi se mit à rire, et répondit : “non, cette musique est *naturelle* ; tant que la nature est là, Dieu est là, et cette musique aussi est là”.

La nature est entièrement enveloppée par la culture, comme on l'a vu à propos des timbres. Elle est l'espace dans lequel vivent et chantent les hommes. C'est cet ensemble qui constitue le cadre traditionnel.

(T) : Le sens de la tradition, c'est l'ensemble des mélodies de la terre iranienne, de tous les recoins du pays ; ce sont les mélodies des natifs, jouées avec leur sang, leurs émotions, leur sentiment, leur travail ; ce sont des mélodies qui les mettent à l'unisson. C'est cela que l'on appelle *sonnati* et qui, en fait, diffère de la musique occidentale...

Et si l'on veut y ajouter quoique ce soit, ce sera en fonction de ce cadre là : dans les gammes, les intervalles et les mélodies qui reflètent cet éthos et l'ambiance (*hâl o havâ*).

(K) : “En Orient, il faut *l'équilibre* ; il y a un équilibre étonnant entre l'homme et la nature. Quand on joue un *gushe*, on a l'impression qu'il y a toute la nature dedans : la lumière, la végétation, l'espace, les couleurs. Nos symboles également proviennent de la nature : lorsqu'on parle du rossignol, on ne veut pas imiter le chant du rossignol, on sait bien que cela ne convient pas ; on le prend seulement comme moyen pour exprimer sa pensée, et ça marche.”

Ce cadre est strictement limité géographiquement, malgré la diversité des ethnies de l'Iran. L'authenticité est liée à la pureté, c'est-à-dire à *l'exclusion des emprunts extérieurs* : occidentaux, arabes, turcs, afghans, etc.

Le milieu culturel adéquat est indispensable, surtout en l'absence d'un maître :

(K) : "L'interprète doit posséder une culture correcte. ... Même s'il joue tout le *radif*, avec les intervalles justes, etc. mais qu'il est à côté de la culture traditionnelle, c'est vide. Ce sera du traditionnel vulgaire (*mobtazal*). ... S'il a eu un bon maître ou se situe dans une culture juste, sa musique sera juste".

Compte tenu du rapport étroit entre nature et culture,

"s'il est complètement imprégné de la nature environnante, même sans avoir eu de maître, il peut y arriver."(K)

La transmission

Lorsque la transmission se fait par le seul milieu social, il est plus juste de parler *d'imprégnation*, lorsqu'elle se fait par le milieu familial, il s'agit *d'éducation* ; ce n'est que lorsqu'elle s'opère par un ou plusieurs maîtres, que l'on peut parler de *tradition* au sens éminent. Ainsi, dans son sens éminent, la tradition est non le fruit de l'imprégnation, ou de de l'éducation, mais d'un *enseignement* de maître à élève. Mais l'enseignement traditionnel, fondamentalement oral (*sine be sine*, de "mémoire à mémoire") se distingue par certains traits de l'enseignement "moderne" basé sur l'écrit et la verbalisation. Selon les musiciens traditionnels, le maître enseigne par son exemple bien plus que par son discours. Le silence, le sous-entendu, l'implicite, l'allusion, sont des éléments importants de la pédagogie traditionnelle ⁶ et sont opposés à la pédagogie occidentale :

(K) : Pourquoi parler ? On apprend très bien sans cela [...] C'est dans la musique occidentale qu'on explique tout. [...] Seulement à notre époque, et surtout après le "renouveau" survenant avec Vaziri (vers 1930), on a été obligé de discuter et d'argumenter, par exemple avec les étudiants, afin qu'ils acceptent [...] En fait le maître dit tout sans jamais parler ; *c'est avec les autres sens que l'on apprend*".

Beaucoup de musiciens insistent sur la nécessité de *l'oralité de la transmission* traditionnelle, opposée à l'enseignement à l'occidentale. Il est vrai que la musique persane ne se laisse pas emprisonner dans les notes, mais les raisons n'en sont pas seulement techniques :

(MM) : Les notes c'est très bien, mais si j'apprends une composition classique les yeux fermés en répétant chaque phrase, cela me donnera une autre ambiance (*hâl o havâ*) que si je l'apprends en regardant les notes.

Les cultures orales étant par nature conservatrices et traditionalistes (Ong 1982 : 41), une musique traditionnelle est donc plus inclinée à l'oralité qu'à l'écriture. De fait, la plupart des maîtres actuels enseignent sans les notes (alors qu'ils les

⁶ Cf. Nettl (1978 : 164) pour des arguments concernant la méthode d'apprentissage traditionnelle, et During (1984 : 31s) sur la méthode orale.

connaissent fort bien), en particulier les chanteurs. Ceux de l'ancienne génération ne connaissaient pas les notes ou ne s'en servaient jamais. Dans la musique persane, les notes ne sont utilisées que comme aide-mémoire (cf. During, 1989b : 198-199).

Les critères intérieurs : éthique de l'équilibre

L'effet visé par la musique d'art, contrairement aux musiques d'agrément, est un état de paix intérieure, d'harmonie et d'équilibre. Cet état s'obtient par un équilibre entre les divers aspects de la musique, l'équilibre étant considéré, comme dans le plus pur classicisme, comme la perfection. Dans cette perspective, l'art persan "cherche à établir l'équilibre entre tous les éléments, notamment entre les sentiments et la pensée" (K). L'attitude des modernes pêche par excès d'intellectualisme (l'Occident moderne) ou de sentimentalisme (l'Orient moderne). L'équilibre doit donc s'établir : - entre sentiments personnels et collectifs ; - entre sentiments et raison (ou pensée) ; - entre technique et sentiment (ou expression).

"Dans la musique traditionnelle actuelle, poursuit K., on a affaire uniquement avec les sentiments ; on essaye de jouer avec le *hâl*, d'attirer l'auditeur, de faire plus joli, de toucher les sentiments. Or [...] on a le droit d'exprimer ses sentiments *seulement dans une certaine mesure* [...] Car [...] nos sentiments sont parfois égotiques, "sensuels", [en français dans le discours]. Il faut les contrôler. C'est là que la pensée s'interpose et que je dis "non, c'est trop".

Ici est soulevé le paradoxe de l'émotion et de son expression. Il paraît contradictoire d'exiger de l'artiste une sensibilité exacerbée et en même temps d'attendre de sa musique qu'elle engendre l'équilibre et le calme. On peut résoudre ce problème de plusieurs manières. La pratique de la musique est inséparable d'une connaissance des états émotionnels. Selon plusieurs musiciens, son but est de communiquer une émotion (du moins d'un certain type), de faire partager un état (*hâl*), et que pour ce faire, l'artiste devait trouver en lui-même les fondements de cette émotion, "avoir un cœur brûlé" (*delsukhte*), "avoir connu l'amour", etc. Mais si ses sentiments s'enracinent dans le vécu *personnel*, la performance musicale, quant à elle, est une représentation esthétique qui se situe dans le domaine *collectif*, c'est-à-dire qu'elle *passé par une la langue de communication*. Il faut donc modérer et sublimer ses sentiments et ne pas se laisser déborder par eux, mais aussi les filtrer et ne pas laisser passer des sentiments vulgaires (comme l'a dit M. Kiâni). Une certaine réserve, et surtout *une certaine stylisation* est de rigueur dans les formes artistiques. Jusqu'à un certain point, l'artiste est donc contraint de *s'effacer* pour se couler dans le moule des sentiments admis. En contrepartie, il recueille l'approbation du consensus, d'abord des connaisseurs, puis à la longue, peut-être, du public.

"Ce qu'on demande exactement à la musique, c'est l'équilibre, afin d'apporter le calme intérieur. Il faut conformer nos sentiments à la tradition et non pas utiliser la tradition pour notre expression personnelle. ... "Ma peine n'est pas celle d'un individu, c'est la peine de chacun", dit Hâfez" (K)

D. Safvat a défini les conditions de validité, c'est à dire d'authenticité du *hâl* : seul est valable le *hâl* de celui qui conforme sa conduite à une éthique et qui développe en lui des qualités telles que pureté, droiture, humilité, dévouement (Safvat, 1984 : 106-7). M. Kiâni également trace une ligne de démarcation d'ordre éthique, qui rejoint, une fois de plus, les positions des mystiques. Le point essentiel est ici *l'effacement*.

“Le maître doit être comme présent devant soi. L’artiste traditionnel doit toujours se considérer au niveau d’un élève ; il ne se compte jamais parmi les maîtres, il ne dit jamais “moi”. Cette humilité est toujours avec lui et le préserve jusqu’au bout. Au contraire, ceux qui perdent cette voie-là pour en choisir une autre, quand vous les rencontrez, ils disent avant toute autre chose : “je suis un maître” ; ou encore : “autrefois on jouait comme cela, puis je suis venu et j’ai changé cela” ; ils disent toujours “moi”.

Les valeurs

L’AUTHENTICITE

On voit que les musiciens, tout comme le public, ne présentent jamais la tradition musicale comme un banal objet ou phénomène de transmission, même en ce qui concerne les points techniques. Ils la rattachent implicitement ou explicitement à des *valeurs* ou des *significations* étroitement imbriquées et solidaires, constituant des réseaux très complexes.

Lorsqu’on les interroge sur le sens général de la tradition musicale, les valeurs et ces traits typiques qui émergent le plus souvent sont : *l’ancienneté, l’oralité, la transmission directe* de maître à élève, *l’autorité* des maîtres, en particulier des fondateurs.

Mais la plus haute valeur est *l’authenticité (esâlat, asil)*, qui est en rapport avec la *qualité, le goût spécifique, keyfiyyat*, terme qui renvoie à une expérience intime et à l’indiscible du *hâl*. L’authenticité, qui, comme on l’a vu est aussi liée à d’autres notions, est la clef de voûte de tout le système. On distingue soigneusement la tradition comme *coutume* et comme *authenticité*, de sorte que finalement le terme “traditionnel” est fréquemment remplacé par celui de “authentique” *asil*, même si ce qualificatif peut (au contraire de *sonnati*) s’appliquer à d’autres catégories musicales comme le populaire. Un musicien dit bien :

“Quelque chose peut être traditionnel (*sonnati*) mais pas authentique, *asil*. Au contraire une chose authentique n’est pas forcément traditionnelle”.

Les attributs d’ancienneté et d’authenticité sont traduits par l’image des *racines (rishe)* qui évoque à la fois les fondements, l’ancienneté, la pérennité, mais aussi la profondeur, *l’intériorité*, la partie qui est cachée, et enfin la *terre, le territoire*, référence fréquente dans le discours sur la tradition.

(MM) : Comme notre musique a des racines très anciennes, elle est *asil*.

(K) : *Esâlat* (authenticité) veut dire que cette musique a des racines, qu’elle est riche.

(A) : Le *radif* que nous possédons a pris forme à partir des différentes cultures musicales : il est constitué d’airs du folklore, de compositions, etc. Il est clair qu’il s’agit d’une musique *authentique et possédant des racines*.

(F) : On ne dit pas de n’importe quelle chose qui apparaît qu’elle est bien et *possède des racines*. Beaucoup de choses nouvelles sont oubliées : ce sont des airs du jour.

Les racines sont ce qui pousse sous la surface. A l’échelle de la personne, elles connotent aussi *l’intériorité*, les *sentiments*, voire la spiritualité :

(Sh) : La musique traditionnelle doit avoir [...] *des racines*. Elle a besoin de *sentiments* particuliers dans sa substance ou dans son interprétation, qu’on ne peut décrire avec les mots.

(G) : Notre musique classique est enracinée dans notre coeur... La racine de cette musique est une racine religieuse, elle a quelque chose d'historique [...] Il faut avoir des racines, pas seulement un tronc ; [...] tout le monde n'a pas de sentiments [profonds]. Il y a des gens qui sont bons musiciens, mais ils leur manque quelque chose.

L'AUTHENTICITE DANS L'IMMANENCE

Il n'y a pas de tradition sans consensus, donc sans une communauté de sens (*sensus communis*). La communauté initiale, celle des des "initiants", est une communauté d'initiés, de connaisseurs, comme ce fut le cas durant le XIXe siècle. Mais quant le principe essentiel se perd ou devient hors d'atteinte, il faut trouver *une autre authenticité* plus accessible. En quête de son fond d'authenticité, l'homme se tourne naturellement vers ses origines physiques, biologiques, sa généalogie : la terre et le ciel qui l'ont vu naître, la terre des ancêtres, la race qui l'a engendré et dont le sang l'anime, le ventre de sa mère, sa langue maternelle. C'est assez pour l'assurer de la pureté de ses origines : il a une langue, une culture, une patrie, il est authentiquement persan ou turc et en tire une dignité. Il lui suffit d'en rester là, de *préserver soigneusement son monde de tout contact, de toute souillure avec les "autres"*, et de le transmettre tel quel aux générations suivantes, pour représenter "authentiquement" sa culture.

"...préserver l'authenticité, c'est-à-dire : que la performance ou la composition *n'a pas emprunté* à la musique occidentale, arabe, turque, indienne" (Pâyvar : 24).

"Bien sûr, dans notre *radif* se trouvent des éléments qui viennent d'autres régions, mais ils sont si bien fondus que l'on ne sent pas [qu'ils viennent d'ailleurs]. Evidemment une telle entreprise doit être le fait des experts... (*ibid.*).

L'agent le plus pernicieux dans ce processus d'altération et d'acculturation est la radio.

"Après l'apparition de la radio, on ne put guère compter sur l'authenticité de la musique, mais avant cela, *tout ce que l'on composait était authentique*, même ce qui est connu comme musique d'agrément (*motrebi*) [...] parce qu'à cette époque, dans tous les coins de l'Iran, les oreilles n'entendaient *rien qui ne soit iranien*, et s'en inspiraient" (Pâyvar : 24)

(T) : "Il faut faire très attention de ne pas donner aux gens des musiques qui les habituent aux sons *étrangers*, aux musiques non *sonnati*, non iraniennes. Par "étranger", on entend ce qui n'est pas traditionnel-iranien, par exemple la musique turque ou afghane."

Mais la culture dépasse la simple contingence de l'existence brute : elle impose des formes, des valeurs supérieures. Elle façonne les esprits selon des modèles qui transcendent le donné immédiat. La culture c'est aussi la vision du monde, la morale, les rites quotidiens, les gestes, les croyances, la foi. Quels en sont les fondements ? Une visée de l'esprit qui transcende les conditions terrestres pour atteindre le ciel des Idées, une expérience bouleversante d'unification entre le sujet et l'objet. La qualité et la singularité de l'expérience sont la garantie de son authenticité : devant elle, la conscience diurne semble être un songe et le monde sensible une illusion. Peu importe alors une authenticité qui se réclame de la terre, de la langue, de la race.

L'AUTHENTICITE DANS LA TRANSCENDANCE :

LA MYSTIQUE ET L'EXPERIENCE INTERIEURE

Dans l'esprit des musiciens et amateurs persans, l'authenticité de la tradition musicale est délimitée par une série de cercles concentriques : - d'abord la race et la langue (être persan, non pas arabe ou turc), - puis l'aire géographique (être du centre de l'Iran, pas de la périphérie, ni de l'Iran extérieur); - dans cette aire-là il faut un solide ancrage culturel; enfin, selon M.K., au sein de cette culture il faut une bonne connaissance de la poésie, de la calligraphie, des autres arts, et au-delà encore, un goût juste (*zawq*), une sensibilité (*ehsâs*), etc. Ces connaissances, couronnées par les qualités morales, constituent la bonne éducation (*adab*), sans laquelle on ne parvient à rien. On avance ainsi de cercle en cercle, jusqu'au centre. Or le centre de la culture persane, on l'a montré ailleurs (During, 1989 : 525-585, 1991 : 167-175), le point vers lequel convergent tous ses artefacts, c'est la mystique, entendue dans son sens large. Ce n'est pas tant la langue (qui a considérablement évolué), l'aire géographique (qui s'est rétrécie), ou la race (qui s'est mélangée), que la mystique, et avec elle l'éthique et un certain "esprit" (dualisme, sens esthétique), qui assurent la continuité et la cohésion symboliques de la culture persane à grande échelle, c'est-à-dire avant et après l'islam. S'il existe de nombreuses analogies structurelles entre tradition religieuse et tradition musicale les artistes se réfèrent quasi unanimement au domaine mystique et au *hâl* qui en est un mode d'accès privilégié.

Le sommet de la pyramide, le centre du cercle, le cœur de la tradition est donc le contact avec le supra-sensible, qu'il s'agisse de révélation prophétique, de mystique proprement dite, d'ésotérisme, d'intuition philosophique, d'inspiration poétique ou musicale⁷. L'authenticité comme appartenance à un espace horizontal de communication ethnique géographique et culturel ne vaut que dans la mesure où cet espace, en son centre, est traversé par un axe vertical permettant au sujet d'établir avec le "ciel" une communication individuelle et transcendante (au moyen du *hâl*). Pas plus que la dimension mystique ou intérieure n'abolit la loi religieuse et la lettre, cette communication ne renie la culture, la terre ou le sang. Au contraire, elle leur donne leur pleine signification symbolique et elle est en même temps portée par eux. Le gnostique peut vouloir dépasser les formes (qu'il oppose au sens : *surat* vs *ma'na*), mais l'artiste ne le veut certainement pas. Seulement, sans l'expérience intérieure, qu'elle soit appelée *hâl* ou autre, son art ne sera qu'imitation, routine, copie. Aussi conforme soit-il aux normes de la culture et aux canons esthétiques, il sera au mieux "traditionnel" (*sonnati*) mais non pas "authentique". Pour franchir le dernier cercle qui délimite l'authenticité, il faut passer par *l'expérience*. "D'abord l'imitation, ensuite l'expérience" dit M. Kiâni. La connaissance authentique est "expérientale" en ce sens que, au contraire de la connaissance "objective", elle unifie le sujet et l'objet, et ceci d'une manière telle que le sujet s'en trouve transformé. C'est pourquoi les maîtres persans disent parfois : "ce n'est pas l'homme qui fait la musique, c'est la musique qui fait l'homme".

Par l'expérience, le sujet est arraché à la norme, à la pesanteur de la tradition comme obligation et conformité. Il conquiert sa liberté, il déploie sa créativité. Mais bien entendu, la tradition le récupère, car quoiqu'il fasse, il ne sortira pas du cadre ou au moins (dans les cas extrêmes), des super-cadres, il ne brisera pas les matrices, il ne rejettera pas ses maîtres.

II APPARITION ET CONTINUITE D'UNE TRADITION

⁷ M. Musavi n'hésite pas à utiliser le terme de *vahi* (révélations de type prophétique), pour l'inspiration musicale,

La question des origines

L'ethnomusicologie étant nécessairement une discipline historique et comparative, elle se doit de chercher à éclairer des phénomènes comme les origines de certaines formes, leur évolution, leur conditions et contextes d'apparition et de disparition. C'est ce que nous allons tenter ici, dans l'intention de mieux comprendre le phénomène de la tradition et le sens qu'on lui prête.

Lorsqu'on les interroge sur l'origine de leur musique, les artistes donnent généralement deux réponses apparemment contradictoires :

a) Au-delà de Mirzâ 'Abdollâh, le *radif* remonte à son père, 'Ali Akbar Farâhâni, qui fut le rénovateur de la musique d'art entre 1845 et 1860 environ. Avant lui, entre le XVIIe et le début du XIXe siècle, on ne connaît pas d'autres maîtres. Il ne s'agit pas seulement d'un trou de mémoire de l'histoire : en fait, la musique appelée de nos jours traditionnelle fut mise au point, ou du moins diffusée, seulement à partir des années 1850. Ainsi, toute référence à des maîtres plus anciens est conjecturale ou mythique, car rien ne permet de dire qu'ils jouaient la même musique. Les maîtres du XIXe siècle sont seulement les derniers repères certains, cependant beaucoup pensent que le système qui s'est cristallisé au milieu du XIXe s. remonte plus ou moins aux Safavides (XVI-XVIIe s.).

Il y a pourtant des raisons objectives de le dater plus tradivement, car des traités rédigés vers 1700 (Amir Khân, *Behjat al-Ruh*, *Ma'refat-e 'Elme-e Musiqi*) décrivent encore des formes qui ont disparu depuis. Les principaux points sur lesquels la nouvelle tradition se sépare de l'ancienne sont les suivants : abandon des formes compositionnelles, réduction des longs cycles rythmiques (au-delà de huit temps) très diversifiés au profit de quelques cycles rythmes simples (n'excédant pas six temps), changements de l'instrumentarium, développement de la musique improvisée et dans des rythmes non mesurés.

La musique d'art persane semble avoir été en mauvaise posture au XVIIIe siècle, période de troubles et de décadence. Mais même si elle avait presque disparu, d'autres formes musicales demeuraient dans le genre léger urbain (*motrebi*) et dans le folklore, ainsi que dans le chant religieux semi-classique. Il n'y aurait donc pas eu de rupture totale, mais simplement un passage difficile suivi d'une renaissance. Il était toujours 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 intéressant est que, dans cette entreprise, on élimina les éléments "internationaux" et arabes pour promouvoir les éléments nationaux.

(K) "La musique de *dastgâh* [de notre époque] est plus récente que celle des *maqâm* [anciens], bien qu'elle s'appuie davantage sur la musique antique. Si la musique de *maqâm* se trouve partout, les *gushes*, eux, sont bien iraniens. [Lors de la réforme de la musique] on essaya d'utiliser moins de mots arabes [...] C'est un peu pareil dans les autres arts. Les Iraniens ont inventé les calligraphies *nasta'liq* et *ta'liq*, et peut-être que cette invention coïncide à peu près l'époque de celle des *dastgâh*. Au lieu de *maqâm* (un terme arabe), on a forgé le mot *dastgâh*. *Gâh* qui est très ancien, vient peut-être de *gâthâ* [les livres sacrés zoroastriens]. Il y avait 6 rythmes de base chez Fârâbi ; on ne les joue pas, car ils sont connotés d'arabisme, mais ils existent encore dans le *radif*. En ce qui concerne les intervalles, on a également écarté ceux de Safioddin pour revenir à des intervalles qui se rapprochaient des anciens".

b) En même temps qu'ils reconnaissent l'absence d'évidences de l'ancienneté du *radif*, la grande majorité des musiciens est persuadée que, dans une définition plus large, la musique persane (celle qu'ils jouent) remonte en droite ligne à un passé

antique : ils citent l'époque safavide (XVI-XVIIIe s.), 'Abdolqâder Marâghi (XIV-XVe s.) Safioddin Urmavi (XIIIe s.), Fârâbi (Xe s.) et remontent jusqu'à Bârbad (VIe s.), le premier grand nom de musicien entièrement iranien, puisque antérieur à l'ère islamique.

(K) : "La musique traditionnelle se définit ainsi : elle s'inscrit dans toute la continuité de la musique ancienne des origines jusqu'à nos jours, de la même façon que la peinture occidentale, des origines à nos jours est liée, *sans failles*".

Certains poussent l'idée jusqu'à ses ultimes conséquences :

(Un élève) : "Notre musique remonte aux Achéménides (Ve s. B.C.), il y a eu des changements, mais le fond de l'affaire ne change pas : c'est la même musique, mais présentée dans une interprétation meilleure. Le *radif* que nous avons vient de Bârbad (VIe siècle)".

Il y a donc une contradiction apparente, dans l'ensemble des propos de nos informateurs : d'une part la tradition fut réinventée ou transformée par 'Ali Akbar, d'autre part il n'y a pas eu de faille. S'il s'agit-il d'une réinvention, il faut alors s'interroger sur le sens du mot tradition et trouver en quoi la nouvelle tradition est dans la continuité de l'ancienne. Et si ce n'est pas le cas, il faut s'interroger sur le sens de ce mythe du renouveau ou de la mutation de la musique attribué à une personne charismatique. Ce genre de question peut se poser pour beaucoup d'autres cultures, qu'il s'agisse de musique ou d'autres artefacts.

Comment évaluer les changements ?

Notons d'abord que les changements ne peuvent plus être appréhendés de nos jours comme ils l'étaient dans le passé. Autrefois, les musiques se succédaient et, en l'absence de notations, rien ne permettait de les retenir. La tradition était une page que l'on recopiait à chaque génération avant qu'elle ne disparaisse, en y ajoutant et y retranchant quelque chose. Mais de nos jours les pages sont conservées et certains pensent qu'il est inutile de les recopier. En l'absence de traces précises, on pouvait croire à la continuité des traditions, tandis que de nos jours, il suffit de comparer les musiques actuelles et les disques remontant à 1910 environ pour constater les changements. Cette constatation est sans doute pour beaucoup dans l'idée que les Iraniens d'aujourd'hui se forgent de la tradition, et des accommodements qu'ils y apportent.

Malgré ce facteur objectif, l'évaluation de la continuité de la tradition musicale iranienne présente plusieurs difficultés de méthode pour l'observateur extérieur. D'abord, notre vision de l'histoire, de la continuité et du changement n'est pas forcément celle qui prévaut dans la culture envisagée. Ensuite, nous nous basons surtout sur les sources écrites et négligeons la part qui provient précisément de la transmission orale. Enfin, notre appréciation ou notre lecture des faits historiques peut différer de celle des natifs et rien ne nous garantit qu'elle soit plus objective et moins entachée d'idéologie que la leur. Quant au décalage évident entre les formes et les systèmes musicaux actuels et ceux attestés par les grands théoriciens, son importance peut être minimisée en fonction des critères des musiciens. *Aucune méthode comparative ne peut déterminer le taux subjectif de changement, la manière dont un élément nouveau est perçu par les personnes concernées* ⁸.

⁸ B. Nettl évoque ce problème de la relativité de la notion d'ancienneté à travers une anecdote

L'apparente contradiction entre stabilité et changement vient du fait que la plupart des musiciens distinguent *plusieurs niveaux* d'abstraction dans le répertoire traditionnel. Le *radif* est non seulement un *répertoire*, mais aussi un *modèle* (*olgu*, une "matrice"), et au-delà, un ensemble de règles, un "cadre" esthétique (*chahâr chub*). Quoique l'on objecte, il demeure possible d'affirmer que les changements ont porté sur la surface et non sur le fond, qu'ils n'ont pas affecté le système, mais sont circonscrits dans le "cadre" traditionnel ; ainsi les matrices sont préservées dans leur invariance, quel que soit *l'usage* qu'on en fait (l'usage ou la coutume (*sonnat*) étant toujours distingués de "l'authenticité" (*asil*, *esâlat*).

"Le terme *asil* vient de "qualité" (*keyfiyyat*), tandis que "traditionnel" renvoie à la manière (*ravesh*)" (Pâyvar : 24).

(K) : "Il arrive que tous les critères traditionnels soient respectés, et pourtant ce n'est pas authentique, c'est imitatif".

Enfin, on peut toujours considérer que si parfois l'on créa - ou qu'on eu l'impression de créer - de nouvelles "matrices", ce fut, ici encore, dans les limites d'un super-cadre, de superstructures, de super-matrices qui, elles, demeurent immuables. Au-delà des formes, ces super-matrices définissent la tradition au sens le plus large qui soit, comme la culture-même, comme *la perpétuation d'un système hiérarchique de communication, de relations et de valeurs*.

La nécessité de changement

Dans la conception persane moderne, on distingue soigneusement l'imitation (*taqlid*), synonyme d'"inauthentique" (non *asil*), qui est le niveau élémentaire de la tradition, de l'authenticité (*esâlat*) qui implique la créativité et l'expérience intérieure (*hâl*). Puisque authentique (*asil*), est opposé à imitatif (*taqlidi*) et équivaut à "qualité" et singularité, il s'en suit qu'inversement l'invention, *l'originalité*, est un corrolaire fondamental de l'authenticité. ("Originalité" est d'ailleurs également un des sens de *asil*). Dès lors, si l'authenticité est synonyme de tradition, surgit le paradoxe suivant : *la tradition, au contraire de la routine, c'est aussi la créativité et l'originalité*.

En fin de compte, la tradition, non seulement ne définit pas irrévocablement des contenus, mais finit par absorber tous les changements formels. Elle conditionne sans doute les musiciens, mais de telle sorte qu'ils parviennent à conquérir leur liberté d'expression et à déployer leur créativité (*khallâqiyat*).

"Tradition" (*sonnat*) est donc différent d'"imitation" (*taqlid*). C'est une relation qui provient d'un sentiment. Au commencement on imite, mais après on intériorise (K). "Celui qui n'a pas une nature saine et droite ne pourra pas apprendre cette science on ne peut pas apprendre cette science par la seule imitation ; c'est par le goût et la [prise de] conscience (*vejdân*) qu'on la saisit" Marâghi, *Maqâsed al-Alhân* :4).

Non seulement la tradition tolère les changements, mais encore, elle les encourage.

- Nous avons *toujours* fait ainsi, [dit-il un maître] - Toujours ? Vous voulez dire par exemple depuis deux cents ans ? [demande l'enquêteur]. - Non bien sûr, personne ne sait ce qui se passait il y a deux cents ans ! (1983 :186).

En ce sens, tous les avatars de la musique iranienne dite traditionnelle peuvent être perçus comme de simples *adaptations* de la tradition au sens le plus large, afin de répondre à des changements historiques. Ces changements ne sont pas dûs à l'entropie, à l'accumulation contingente des manquements de la transmission. Au contraire, ils sont voulus.

A un premier niveau, l'artiste *doit* s'approprier la musique ; pour l'intérioriser et la rendre vivante, il l'adapte à sa personnalité, à son état d'âme (*hâl*) et à celui des auditeurs. Il opère ici dans le cercle restreint de la performance qui est liée au moment et aux circonstances. L'artiste commence par des variantes dans l'interprétation, il étoffe son répertoire par des compositions personnelles dans le style de ses maîtres, de manière imitative d'abord, puis de manière plus originale. Enfin, il élabore progressivement son propre style. "La création dans la musique est une chose difficile, mais selon moi, tout artiste véritable doit posséder son propre style", dit A. 'Ebâdi, qui lui-même ne créa rien moins qu'un style nouveau (Behruzi : 116).

Au stade suivant, l'artiste s'adapte non plus seulement au moment, mais à *l'époque*, non plus aux auditeurs, mais à *tout le public*. Son style se répand, inspire des imitateurs et oriente le devenir de la musique, comme ce fut le cas pour A. 'Ebâdi.

C'est donc le *Zeitgeist*, l'esprit du temps (qui est aussi un *Volksgeist*) qui est en définitive la condition même du *consensus* sans lequel une tradition ne peut se maintenir.

L'horizon culturel

D'une manière plus philosophique, on peut dire que, bien que la tradition (comme phénomène, non comme objet) s'élève au-dessus du temps et donc du présent même, elle apparaît bien *dans* le temps, par une première manifestation, un commencement. Cependant, ce qui la fonde, c'est la conscience du sens d'un acte : un simple "fait", à lui tout seul, ne peut inaugurer une tradition. Il y a toujours, pour le sujet, un sens qui plane au-dessus des formes. Il y a donc toujours un cadre, un "déjà là", *un fond de sens* sur lequel se détache l'événement. L'apparition d'une tradition entérine ce qui est déjà là. Pour toutes ces raisons, il se pourrait que par exemple les musiciens soient "dans le vrai" lorsque par exemple il remontent jusqu'à Bârbad ou au moins à Marâghi. Car, avant 'Ali Akbar, il y avait bien quelque chose, même s'il ne s'agissait que d'éléments épars, et surtout, il y avait *une attente* de quelque chose de nouveau qui conféra à l'arrivée de ce personnage sa pleine signification.

Dans ces conditions il est intéressant de dessiner l'horizon culturel qui vit naître, qui suscita ou favorisa l'éclosion d'une nouvelle tradition.

Il est incontestable que 'Ali Akbar Farahâni fut un génie et que sa venue à la cour fut en soi un événement artistique exceptionnel (salué par Gobineau, alors ambassadeur de France). Il éclipsait tout les autres musiciens et musiciennes et reentra vivant dans la légende. Cependant, s'il fut consacré et considéré par la suite comme *le fondateur*, c'est aussi qu'il arrivait à une époque privilégiée et que quelque chose avait changé dans l'esprit des gens, dans l'horizon d'attente du public.

La seconde moitié du XIXe siècle, époque où cette renaissance est officialisée en nouvelle tradition, correspond à une période de profonds bouleversements de la société et de la pensée iraniennes, ainsi qu'à une poussée du nationalisme. Le chiisme, menacé de disparition au XVIIIe siècle, s'impose sous sa forme dynamique et intellectuelle (*osuli*) après l'éradication systématique de l'école *akhbâri* statique et dogmatique. Au milieu du XIXe siècle, l'Iran a délimité ses frontières et retrouvé sa

stabilité. Les mentalités sont en train de changer. En quelques décennies le pays sort du “Moyen-Age” et s’ouvre à l’Occident. L’imprimerie, la photo, les journaux font leur apparition. Le chah se rend plusieurs fois en Europe (avec ses musiciens), y envoie ses élites, en rapporte la musique militaire et l’idée de l’opéra religieux d’Etat (*ta’zie*) ; on adopte des technologies nouvelles, on traduit Descartes, on crée des écoles de cadres; à la fin du siècle, dès son invention en Europe, le premier phonographe enregistre les grands musiciens de cour ; en 1905 s’ouvre la première salle de cinéma. L’introduction des doctrines politiques conduisent à la Constitution, décrétée en 1906. Bien entendu, tout ne s’est pas mis en place d’un coup. Le renouveau est net dès les années 1850, puis le mouvement s’affirme et se développe tandis que vers la fin du siècle, (plutôt qu’au milieu), le phénomène du *radif* se cristallise. (Il semble d’ailleurs que l’on en saisira l’importance seulement vers les années 1960-70.) Les mêmes conditions prévalent en Azerbaïdjan (détaché de l’Iran en 1828), avec de surcroît une ouverture plus large aux cultures étrangères, en particulier occidentale, qui se traduit par une légère avance dans la modernité. Or, ici également, vers 1880 on assiste à l’élaboration d’une nouvelle tradition musicale dans des cercles d’amateurs et d’intellectuels ; le résultat en sera un système identique à celui du *radif* dans son organisation et sa fonction, et très proche de ce dernier par son contenu, mais utilisant (peut-être pour se démarquer) un code d’intervalles très différent (*cf.* Daring, 1988a). Ces deux mouvements furent sans doute synchronisés par des relations (encore mal identifiées) entre Azeris et Iraniens (turcs ou persans).

Comme l’a bien noté Modir (: 68), “qu’il soit étudié dans une perspective théorique, psychologique ou spirituelle, le *radif* de la tradition musicale de l’Iran, apparaît incontestablement comme un outil conceptuel destiné à lier et conserver l’identité de la culture iranienne”. Il prend effectivement tout son sens lorsque l’Iran, affermi dans ses frontières, dépasse les structures tribales et ethniques pour devenir une grande nation pluri-ethnique. C’est alors qu’elle se dote d’une langue musicale nationale résultant de la synthèse de matériaux provenant des quatre coins du pays, de la même manière que le persan littéraire s’était imposé comme langue de culture dans tout l’Orient islamique.

Statut et attitude des artistes

Le statut de l’artiste semble également considérablement évoluer, à mesure que s’établit la nouvelle tradition. Rappelons qu’avant ‘Ali Akbar, les musicien(ne)s de cour jouaient un répertoire d’agrément, accompagnant les danses. Avec Nâseroddin Shâh, furent établies deux catégories : celle des “musiciens ordinaires” (*âmmeh*) qui regroupaient les tenants de la musique légère, et une autre regroupant les “musiciens d’élite” (*khâsse*). Cette division fut probablement inspirée du protocole des antiques cours sassanides. Il y eut donc une réhabilitation du statut de musicien, du moins pour les vedettes. Dans le passé, le musicien est au service des puissants et contribue à leur gloire. Contrairement au poète, il ne jouit pas d’un statut prestigieux, à l’exception de ceux qui brillent dans les sciences (comme les grands théoriciens). Ce statut tient en grande partie à la dévalorisation du sensible et à sa condamnation par une certaine Loi religieuse et par l’ordre social en général : la délectation causée par la musique est blâmable. De ce fait, le statut de l’artiste en général ne sera guère réévalué avant le XXe siècle, probablement à l’imitation de l’Occident et avec l’avance de la laïcisation.

Le *Qâbus-Nâme* (XIe siècle), et plus tard encore le *Behjat ol-ruh* (fin XVIIe siècle), définissaient les conduites que le musicien devait tenir devant son public. Marâghi (au XIVe siècle), malgré son rang, se présente encore comme le chantre de la gloire royale : à la naïve ou capricieuse question de l’Emir, qui se demande

comment pourrait sonner un rythme à cent temps (*sic* !), il répond par une composition en deux cent temps qu'il présente en grande pompe. Des anecdotes appartenant à l'ère moderne montrent au contraire que l'artiste ne veut plus être au service du Prince. Le chah ayant contraint Sheykh Khazâne (fin XIXe s.) à chanter, celui-ci refusa ses présents puis, en signe de protestation et pour avoir le prétexte de ne plus chanter en public, se fit arracher toutes les dents ! (Caron-Safvate, 1966 : 217). Même si l'anecdote est exagérée, elle témoigne d'une attitude nouvelle dont on trouve en Inde l'équivalent exemplaire dans de nombreuses miniatures inversant la structure hiérarchique classique : le roi est représenté debout dans une posture modeste, tandis que son musicien de cour (Tansen) se tient à l'écoute d'un grand maître de chant, le dévot Swami Haridas qui vit à l'écart du monde (Delevoye : 225s). Cette image illustre des propos non moins révélateurs. L'empereur s'évanouit dans l'extase causée par le chant du sage "puis il demande à Tansen pourquoi il ne chante pas aussi bien que Swami Haridas et Tansen lui répond "Je chante à la cour d'un puissant souverain, mais mon maître chante pour Dieu". Dans une autre version il répond : "Je chante pour un souverain du monde, et il chante pour lui-même (*ibid.* : 221)". Cette manière de se définir libre de toute contrainte et de servir la beauté pour elle-même, même si elle est offerte à Dieu, est peut-être révélateur d'un changement des mentalités, changement dans lequel le soufisme (qui renaît au XIXe siècle) n'est pas étranger. A l'ère moderne les grands artistes se dégagent des relations de dépendance : il veulent être désormais désirés et priés. Quelques siècles après Marâghi, 'Ali Akbar Farâhâni, qui fait lui aussi la gloire de son mécène (Nâseroddin Shâh), est décrit comme un musicien "romantique" :

"Il a aussi tous les défauts qui s'unissent à cette gloire. Il se montre extrêmement capricieux, vaniteux et nerveux ; ses incartades fréquentes font anecdote, et c'est souvent une grande et difficile affaire que de le décider à se faire entendre" (Gobineau, 1922 II : 312).

Simple question de tempérament ? Il semble plutôt que les mentalités aient changé ou que l'attitude des artistes annonce déjà les temps modernes. Ce mouvement deviendra de plus en plus marqué. Une anecdote, amplifiée en légende exemplaire, marque un tournant définitif dans les rapports entre le musicien et son public. Au début du siècle, Darvish Khân est poursuivi par son mécène possessif, un prince qâjâr, parce qu'il avait joué dans une soirée privée sans son autorisation. Le boureau du prince le cherche pour lui couper les mains, mais Darvish parvient à s'enfuir. Il déclare que malgré son teint sombre il n'est pas un esclave, et se réfugie à l'ambassade d'Angleterre où il reçoit le meilleur accueil avant que l'ambassadeur intervienne auprès du prince et obtienne son "affranchissement". Ainsi, la page est définitivement tournée, grâce à l'intervention d'un gentleman *européen* (détail significatif). L'artiste n'est plus au service du Prince, il appartient désormais à la nation entière. La musique d'art s'est donc repliée dans les cercles privés, et le musicien gagne son autonomie et son indépendance. L'artiste s'émancipe donc de sa fonction sociale, la musique savante est dans les mains de talentueux amateurs et de dilettantes raffinés, avant de descendre dans le domaine public par l'intermédiaire des disques, de la radio, puis des concerts.

C'est à partir des années 1920 que la musique de l'Iran entre dans l'ère moderne avec un artiste d'un genre tout à fait nouveau, le colonel Vaziri. Celui-ci se présente comme l'agent du changement radical ; il affirme son individualité contre la tradition, mais il la connaît bien et en tire l'autorité qui lui permet d'introduire des changements. Cependant son comportement et son style renversent les usages et il est rejeté par une grande partie du public. Il est soutenu surtout par le régime qui est - ce n'est pas une coïncidence - moderne, laïque et constitutionnel ; il en reçoit la

direction d'un Conservatoire reproduisant le modèle occidental. Un demi-siècle plus tard, certains disent encore qu'il causa un dommage irréparable à la musique traditionnelle. D'autres sont plus nuancés et séparent le positif du négatif ; de toute façon, le mal était inévitable, on ne pouvait éviter le choc avec l'Occident.

Autre anecdote exemplaire : quelques dizaines d'années plus tard, Somâ'i héritier d'une prestigieuse lignée de musiciens, giffle le directeur de la radio, pour protester contre la démagogie qui sévit dans les programmes musicaux. Cette réaction violente de Somâ'i marque symboliquement la dernière phase de ce processus, que l'on peut qualifier de *démocratisation*. Désormais la musique d'art est accessible à tous, non seulement par les disques (assez onéreux au début) mais par la radio, puis par les cassettes dont l'essor fut bien plus rapide en Orient qu'en Occident. Tout le monde désormais peut entendre les meilleurs artistes, et plus encore, les moins bons. Le cercle des experts est brisé, la musique déferle dans la société de consommation, chacun se croit compétent pour en juger, et le jugement de la masse consacre dorénavant les talents, envers et contre celui des experts. Les grands maîtres se retirent et ne réapparaîtront (trop brièvement) que dans les années 1970 qui connut un retour salutaire aux valeurs traditionnelles.

Vers la fin du XIXe siècle, les aristocrates s'approprient la musique : ils jouent quand ils veulent et comme ils veulent, pour eux seuls ou pour des cercles d'amateurs. Avec les médias, (disques, radio) la musique d'art se démocratise et pénètre les classes bourgeoises, moins cultivées. Elle y perdra sa rigueur et sa finesse, deviendra complaisante et accessible. Les maîtres avaient quitté la cour et vivaient de leurs élèves, comme Darvish Khân et Sabâ. Pour leur plaire, ils étaient obligés d'alléger le *radif* des parties ardues et d'en transmettre des versions édulcorées. Puis vint le style "sucré" *shirin navâzi*, qui correspondait à la demande d'une nouvelle société bourgeoise rapidement enrichie et découvrant le confort. Enfin advint un retour du classicisme, vite réorienté vers une direction nouvelle par la pression des événements : le *radif* est désormais revalorisé comme référence technique et source d'inspiration, mais l'esprit de la révolution accélère les processus de changements.

Le processus de démocratisation est bien lui aussi un des signes de la modernité, dans son acception occidentale. Il est donc intéressant d'établir quelques parallèles avec la culture occidentale. Son histoire est celle du lent repli de la tradition et de l'avènement du monde moderne marqué précisément par la prise de conscience de sa propre historicité (*cf.* Eliade, 1969 : 163s). C'est dans ce sens que le mot tradition n'est apparu et n'est devenu un sujet de réflexion en Iran que lorsque son contenu initial commençait à se vider. "La modernité, dit L. Ferry (1990 : 33), se définit par un vaste processus de "subjectivisation" du monde" ou d'autonomisation du sujet par rapport à un ordre cosmique sans cesse réorganisé. Les signes concomitants de ce recul de la tradition sont le déploiement de l'individualité, sa culmination dans le principe d'innovation et l'exigence d'originalité, lesquels définissent un nouveau rapport à l'historicité. Ce mouvement va de pair avec la prééminence de l'écriture sur l'oralité qui conduit à abstraire l'homme immergé inconsciemment dans les structures sociales, et à "intensifier le sens du moi" (Ong : 179)

Certes, sur le plan formel, il n'y a pas eu dans la musique persane de bouleversement aussi fondamental que l'abandon de la tonalité ou de la figuration picturale en Occident. Au milieu de la tourmente, quelques points sont demeurés immobiles depuis au moins deux siècles⁹ : les modes et les intervalles, ainsi que le

⁹ Constatant que malgré tous les changements, le centre de la musique traditionnelle n'a pas été touché, B. Nettl (1978 : 179) émet l'hypothèse selon laquelle le rôle de la périphérie du phénomène

chant libre (*âvâz*) sur un poème *ghazal*. Les compositions les plus modernes diffusées en cassettes réservent toujours une place à cette forme de chant, qui correspond à l'art du *radif* dans sa forme classique. D'ailleurs l'attitude des artistes est restée traditionnelle dans la mesure où ils ne tiennent pas du tout à choquer le public, et ne rejettent pas les anciens.

Cependant ils ne se sentent plus dans un monde donné, pré-existant, pré-défini. Il n'y a plus une nature intrinsèque de la musique avec ses effets (*tathir*) théoriquement garantis, et le vieux système, malgré sa perfection théorique (les 6 *âvâz*, les 12 *maqâm*, les 24 *sho'be*, etc.), a fini par éclater. Ce monde s'est rétréci : le système ancien qui se voulait universel (tout au moins au Moyen-Orient) a été remplacé par un autre, typiquement iranien, qui s'est divisé à son tour en âzeri et persan. On a d'abord assisté à l'émergence de styles de plus en plus personnalisés qui mettent entre parenthèses le modèle. Plus récemment, le modèle est réhabilité, mais en même temps relativisé et, en pratique, éclipsé par les créations personnelles. La performance musicale n'est plus la savante application de règles bien précises (dictature du mode, du mètre et du cycle rythmique, poème préexistant, etc.) comme dans les oeuvres anciennes. Elle devient une forme d'expression personnelle privilégiant l'improvisation, valorisant les artistes qui créent de nouveaux styles. On considère comme dépassé le style en vogue il y a quarante ans, mais en même temps tous les musiciens apprennent à l'imiter, de la même façon qu'en Occident on joue Debussy, mais qu'on ne compose plus dans ce style. On utilise toujours le terme "traditionnel", mais avec des accommodements, et finalement la définition de la tradition est mise en question par les Modernes. Pour intégrer les nouveautés, on finit par créer le concept de musique nationale, du moins aux dimensions de la nation affermie dans ses frontières (excluant les iranophones Afghans et Tadjiks).

Mais malgré le recul du concept de tradition, un aspect demeure intouchable et transcendant : l'iranité, le sentiment national (*melli*). L'artiste est toujours celui qui intériorise ce monde et en renvoie l'image à son public ; il est encore le chantre de la nation, comme il était celui du roi dans les antiques monarchies. Il chante pour son peuple (ou avec le soutien du régime) ; sa voix ne sort des frontières que pour quelques amateurs occidentaux, pour reconforter la diaspora ou représenter la force culturelle de la nation sur la scène mondiale.

L'évolution des formes

Il semble que l'ordre du monde lui-même a été remis en question à la suite des contacts avec l'Occident. Après le XV^e siècle, les traités de musique ne sont plus régis par la loi toute puissante de la mathématique ; trois siècles plus tard, les grands tableaux de correspondances symboliques entre la musique et l'ordre cosmique ou naturel ne préoccupent plus non plus les musicologues¹⁰. A partir du XIX^e siècle, l'Iran produira très peu de textes sur la musique et en abandonnera la théorie aux érudits formés en Europe. Lorsqu'on reconstitua le répertoire persan et âzerbaïdjanais au cours du XIX^e siècle, on conserva le nombre 12, mais sans établir aucune connexion avec un autre ordre de réalité. Les 12 modes se distinguent tout au plus par leur propre caractère expressif, d'ailleurs sujet à discussion. On entre dans la sphère du relatif et du subjectif.

Il est significatif que le répertoire abandonne la solide structure de la Suite ou Cycle (*nowbe*) qui a des affinités symboliques avec un ordre naturel et cosmique. La forme musicale privilégiée est désormais le *taqsim* (ou son équivalent persan : la performance libre et improvisée sur la trame du *radif*) qui est par essence et par

musical (ce qu'il appelle « superstructure ») serait d'assumer les changements de surface, à *seule fin de préserver l'intégrité de ce centre* (c'est-à-dire, le *radif* et la performance classique).

¹⁰ Sauf précisément les musiciens les plus conservateurs, comme M. Kiâni (1368).

définition un art de la discontinuité (*qsm* = division). Or en Iran, cette forme relativement “chaotique” a pris, au XIXe siècle une place centrale. La musique est maintenant une expression individuelle indéterminée, faisant appel à l'improvisation, donc à une gestion de l'imprévisible ; la forme *taqsim*, même dans sa version modèle qu'est le *radif*, n'est déterminée ni en structure, ni en contenu, ni en durée ; elle n'est pas astreinte à une temporalité affectant sa durée ou sa trame rythmique. Elle doit simplement présenter un minimum d'unité et une cohérence de développement modales, et puiser dans un stock de tropes, de clichés, de figures ou d'agrégats de figures identifiables. Il s'agit par excellence d'*un art de soliste*, ou de duo, lorsqu'un instrument accompagne le chant. Les petites formations orchestrales ne jouent à l'unisson que les compositions mesurées qui servent d'introduction, d'intermède ou de conclusion. Enfin le *radif*, s'il est aussi vocal (au service du *ghazal*) prend tout son essor dans le jeu instrumental, et conquiert progressivement son autonomie par rapport au verbe avec tout ce qu'il implique comme contraintes sémantique, métrique et expressive. Il ne s'agit sans doute pas d'un fait entièrement nouveau, puisque les Arabes remarquaient déjà, sans en saisir l'attrait, que les Persans affectionnaient les formes musicales instrumentales libres. C'est pourtant à l'ère moderne que les formes musicales se sont détachées des formes poétiques et métriques.

Du point de vue du rythme également, domaine qui est davantage encore lié à l'ordre cosmique, on assiste au XIXe siècle à un éclatement, un morcellement qui transforme toute la physionomie de la musique persane. Le temps se fragmente aussi bien dans la structure de la performance (*nowbe* contre *taqsim*) que dans les pièces mesurées (“rythmées”), qui abandonnent les longs cycles (9, 12, 24, 32 temps, etc.) et les longues compositions. On s'en tient à quelques formules de bases n'excédant pas 3/2 ou 6/8 (*tasnif*, *reng*, *pishdarâmad*), mais dans ce cadre étroit, on individualise les structures rythmiques : à chaque air son accompagnement spécifique. Ce principe a atteint son comble de nos jours où les accompagnements de percussion sont si particuliers et les formules si détaillées que le rythmicien doit impérativement connaître par coeur la mélodie, et dans les cas extrêmes doit suivre une partition. Dans le passé au contraire, cycle rythmique et mélodie étaient soumis à des principes immuables en nombre limité ; il suffisait de connaître les formules et de les appliquer passivement sur les airs correspondant. Parallèlement à l'éclatement des cycles rythmiques, c'est la trame même du temps qui est remise en question ; non seulement dans les rythmes non-mesurés qui constituent l'essentiel du *radif*, mais, plus sournoisement, dans les pièces apparemment mesurées : la percussion qui était assujettie à la pulsation régulière doit désormais s'adapter à des formules temporellement bien établies, mais irréductibles à une mise en mesure ou même à la pulsation. Entre le rubato et les subdivisions de pulsation, certaines mélodies contemporaines sont un défi à l'analyse musicale classique, et, en tout état de cause, constitue une rupture radicale avec le classicisme.

Plus récemment, la production d'enregistrements (cassettes) a conduit à de nouvelles formes de performance qui rompent totalement avec les conditions de la performance traditionnelle, déjà modifiées par les exigences des salles de concert.¹¹ Les musiciens de studio conçoivent la musique comme une superposition de couches sonores (en play back), et comme un montage de nombreuses séquences discrètes ; ainsi, radicalisant toutes les techniques de l'écriture et rompant définitivement avec les règles de l'oralité, ils réalisent *in vitro* des oeuvres-objet qu'il est impossible de reproduire *in vivo*.¹²

¹¹ Sur les conditions de la performance traditionnelle persane, cf. Varzi, 1988. Sur son évolution, cf. Daring, 1989b (: 205s)

¹² C'est le cas de plusieurs enregistrements de Hoseyn 'Alizâde, réalisés à partir de 1982. Pour une évaluation générale des changements survenus dans les formes musicales depuis 1980, cf. Daring, 1992.

Conclusion

Malgré ces signes de modernité, la majorité des musiques de l'Iran est restée attachée à ce que les musiciens définissaient comme les cadres ou les axes immuables de la tradition ¹³. Les légères modifications d'intervalles préconisées par Vaziri n'ont pas été adoptées en dehors des traités théoriques, les modes ont été conservés, et plus curieusement *aucun* mode ou type modal n'a été ajouté depuis près d'un siècle et demi (ou davantage). Les instruments-rois sont toujours ceux du siècle dernier, à peine modifiés, malgré l'apparition de nombreux instruments occidentaux (piano, violon, flûte) et orientaux (*'ud, qânun, rabâb*). Enfin la poésie et le chant mobilisent toujours le public et le *ghazal* chanté constitue le centre de toute performance musicale. Au point que les instrumentistes, rompant avec la traditionnelle séparation des fonctions se sont mis eux aussi à chanter des *tasnif*, seul ou en chœur, pour conclure leurs concerts ¹⁴. Si certains s'en prennent à l'idéologie du *hâl*, c'est pour le purifier de sa sensualité, ou pour susciter d'autres formes d'émotions, mais de toute façon, le *hâl*, opposé implicitement à la technique ou à la raison, demeure le premier critère du public. Au-delà du formalisme de la tradition classique, c'est à l'expérience personnelle que l'oeuvre renvoie, dans la mesure où le *hâl* seul est la garantie d'authenticité ¹⁵. C'est en cela peut-être que la démarche des artistes iraniens est "moderne", cependant elle demeure "traditionnelle" dans la mesure où ce *hâl* est encore transpersonnel, non individualisé (ce qui lui permet précisément de se communiquer en ouvrant un espace intersubjectif) ; tout en demeurant une expérience propre, il ne livre toujours rien sur l'histoire personnelle de l'artiste.

Bien entendu toutes ces remarques ne permettent pas de conclure que la tradition se maintiendra longtemps encore dans le même système de valeurs, sans connaître de nouveaux types de conflits. Peut-être que l'idée de tradition que nous avons dégagée ici, malgré son universalité historique et culturelle, est susceptible de profondes remises en question. Ce que l'on pressent déjà, en Orient comme ailleurs, c'est qu'elle devra apprendre à cohabiter avec d'autres visions du monde qui s'efforcent de dépasser la dichotomie tradition-modernité. Mais peut être que ces courants annoncent simplement la prochaine redéfinition de la Tradition...

¹³ C'est aussi l'opinion de Nettl (1978 : 171, 174) pour les changements survenus entre le début du siècle et les années 1970. Cependant beaucoup de choses ont encore changé depuis.

¹⁴ Le seul point fondamental où l'on note depuis quelques temps une certaine évolution est le rythme, notamment avec la multiplication des formules à 7 ou 5 temps. Cela s'explique par le fait que, de tous les éléments fondamentaux de la musique, le rythme est, pour les Iraniens, le moins chargé de symbolisme.

¹⁵ Sur le *hâl* et son rapport avec l'authenticité cf. During, (1989 : 528s, 1994 chap. VII) et Safvat (1984 : 106-107).

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, attribué à Safioddin : *Behjat al-rûh*.
- CARON , N. & SAFVATE, D. *Iran*. Les Traditions Musicales, Buchet-Chastel, Paris, 1966.
- DELVOYE , F., *Tansen et la tradition des chants dhrupas en langue braj, du XVIe siècle à nos jours*, Thèse d'Etat pour le Doctorat es-Lettres, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990.
- DURING, J. "Born to supress the customs" *Four lectures on Tradition and Aesthetics in Muslim Culture approached through the biais of Music*. forthcoming
— *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse, Verdier, 1994
— L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran :1980-1990, *Asian Music*, 1992 (: 135 -164)
— *The Art of Persian Music*, Washington, Mage Publishers, 1991. (Avec la collaboration de Z. Mirabdolbaghi et D. Safvate)
-- *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, Paris, IFRI- Peeters, 1989a.
-- 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).
-- *La Musique Traditionnelle de l'Azerbâyjân et la Science des Muqâms*, Baden-Baden, éd. V. Koerner, 1988a.
-- Conservation et transmission dans les traditions musicales. Les données nouvelles, *Cahiers des Musiques Traditionnelles* (: 100-111), 1/ 1988b.
-- *La Musique Iranienne, Tradition et Evolution*, éd. Recherches sur les Civilisations, Paris, 1984.
- ELIADE, M. , *Le Mythe de l'Eternel Retour*, Paris, Gallimard,1969.
- FERRY, L., *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, 1990.
- GOBINEAU, A. de, *Trois ans en Asie*, Paris, 1922, vol II.
- KIANI, M., *Haft Dastghâh-e Musiqi-e Irâni*, Téhéran, 1368/1989.
- MARAGHI, 'Abdolqâder al-, *Maqâsed ol-Alhân*, éd. Tâqi Binesh, Téhéran, 2536/1977
- MODIR, H., Research Models in Ethnomusicology Applied to the Radif Phenomenon... *Pacific Review of Ethnomusicology* 3, 1986, (:63-78).
- NETTL, B., *The Radif of Persian Music. Studies of Structures and Cultural Context*. Urbana Champaign, 1987
Classical music in Teheran : the process of change, *Eight Urban Musical Culture*, Urbana, 1978 (:146-185).
—*The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago-London, 1983.
— Attitude towards persian music in Teheran, 1969, *The Musical Quarterly* LVI/2 (: 73-96), 1969.
- ONG, W. J., *Orality and Literacy*, Londres/New-York, Methuen, 1982.
- PAYVAR, F., "Har che hast az Sabâ hast", in *Adine* n°45-46, Ordibehesht 1369/1990 (: 32-35).
- SAFVAT, D., Musique et mystique (trad. et notes par J. During), *Etudes Traditionnelles* n° 483 (: 42-54) et n° 484 (: 94-109), 1984.
-- A contemporary master's lesson, in J. During, *The Art of Persian Music*, Washington, Mage, 1991 (: 231-49).

GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

âdat : habitude, coutume.

asil : authentique, pur, sans mélange, possédant des racines (*rishe*). Se substitue généralement à “traditionnel”.

âvâz : a) petit système modal ; b) mélodie modale.

dastgâh : système modal.

gushe : type mélodique intégré au *radif*.

hâl : état intérieur, émotion, ravissement esthétique et/ou mystique

hâl o havâ : “état et atmosphère (ou climat, ambiance)”, référant à une situation personnelle, aussi bien qu'à une époque.

havâ : “air”, air du temps, du lieu, mais aussi “désir” personnel .

kamânche : vièle à pique.

mahalli : régional; appliqué à la musique : populaire (non urbaine), folklorique.

melli : national.

mobtazal : vulgaire, trivial.

motrebi : musique populaire urbaine de divertissement

ney : flûte de roseau ;

qâleb : matrices, moules, modèles, structures mélodiques permettant la création.

qânun : cithare sur table.

radif : répertoire canonique de mélodies-types et de types modaux, classé et fixé dans le style propre d'un grand maître...

rasm (plur. *rosun*) : coutume ; *rasmî* : officiel, académique.

santur : cithare à mailloches.

setâr : luth à long manche.

shur o hâl : état d'âme, ardeur.

sonnati : traditionnel (au sens large)

taqlid : imitation routinière, dépréciée dans la tradition religieuse aussi bien qu'artistique, mais néanmoins nécessaire dans la première phase de l'apprentissage.

târ : luth à long manche.

'ud : luth à manche court.

zarb ou *tonbak* : tambour en forme de calice.

zowq : goût, passion.