

Les intervalles musicaux en Asie intérieure à l'ère moderne, in *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (Xe-XIXe siècles)*, Etudes réunies et présentées par N. Pourjavady et Z. Vesel, Téhéran, IFRI, 2004 (:217-236).  
*Pagination approximative*

## **Les intervalles musicaux en Asie intérieure à l'ère moderne**

J. During, C.N.R.S.(Tachkent, 2000)

### **Centralité du ton neutre**

Dans l'approche esthétique autant que scientifique des systèmes modaux, des gammes et des intervalles de l'Asie, de l'Europe et de la Méditerranée, la question du ton neutre demeure centrale. Dans beaucoup de traditions, la gamme de Pythagore, issue d'un cycle de quintes et formée de tons et de demi-tons, constitue une référence à partir de laquelle on distingue des nuances de commas, produisant deux types de demi tons (Limma, Apotome) et deux types de tons (Tons mineurs, Tons justes). Ces nuances ne suffisent pourtant pas à s'éloigner significativement du système diatonique comme c'est le cas avec l'introduction du "ton neutre". Il existe bien en Europe un débat esthétique entre le tempérament égal et les tempéraments à l'ancienne, mais il ne divise pas aussi radicalement les musiciens que le clivage entre ce type de gammes et celles qui intègrent, en plus des douze degrés chromatiques, des nuances intermédiaires appelées à tort quarts (ou tiers) de tons et donnant ce que nous désignons ici pour des raisons de commodité, par "tons neutres" ou "3/4 de tons", ou parfois "5/4 de tons". En effet, si l'on peut jouer Couperin et un *raga* indien sur un harmonium ou une guitare, il est impossible de jouer les modes, arabes persans et turcs sur ces instruments sans les accorder ou le fretter autrement.

Ce n'est pas par hasard qu'au sein du monde musical musulman, les traditions savantes qui semblent se soustraire à l'emprise du "ton neutre" sont celles qui se trouvent aux extrémités : au Maroc et au Turkestan. Nous laisserons de côté ici la polémique concernant les bases diatoniques de la musique arabo-andalouse, pour ouvrir le dossier des échelles fondamentales des traditions périphériques de l'Iran,

et en particulier de l'Iran oriental. Un survol superficiel de ces musiques pourrait faire croire qu'elles sont, elles aussi, sorties du champ modal arabe oriental, persan et turc ottoman et anatolien. En effet, on joue le *mugham* azéri à l'accordéon ou au piano (chromatique tempéré), et le Shash-maqâm de Boukhara sur le *rabâb* et le *dotâr* frettés de la même manière (ainsi que le synthétiseur qui se joint à eux). Ces instruments sont utilisés avec les mêmes intervalles dans le Onikki muqam des Ouïgours du Turkestan chinois. De même, le nouveau *dotâr* afghan (répandu depuis plus de trente ans) ainsi que les *dotâr* et les *setâr* du Pamir tadjik donnent plus ou moins l'échelle du piano et ne rendent pas les intonations caractéristiques du vieux monde iranien.

L'extrême stabilité des intervalles dans les musiques traditionnelles et populaires de l'Iran et du monde arabe pourrait faire penser qu'il en allait de même en Inde et en Asie centrale et que le clivage entre l'est et l'ouest est ancien. Pourtant, la stabilité constatée en Iran est loin d'être la règle ailleurs. Les études récentes sur la musique ottomane entreprises par W. Feldman ont mis en évidence ce dont on pouvait se douter : le glissement de certains modes, régis par le ton neutre, vers des gammes de type diatonique utilisant des nuances de l'ordre du comma. L'exemple le plus frappant se trouve dans la tradition classique turque : le fameux Segâh arabe et persan avec sa tierce neutre caractéristique, devient un mode de Mi s'appuyant sur une tierce majeure (Do Mi), un peu affaiblie (tierce harmonique), mais compatible avec la gamme tempérée. Ce changement profond, qui entraîne plusieurs grands modes avec lui, a été repéré par W. Feldman à la fin du XVIIIe siècle. Sous quels facteurs il s'est opéré, on ne le sait pas encore, mais les oreilles se tournent évidemment vers les Grecs qui chantent des modes identiques, mais sans tons neutres, et avec la même ornementation.

Les Azerbaïdjanais auraient-ils suivi l'exemple des Turcs, ou ont-ils subi l'influence des Arméniens ? Toujours est-il que leur Segâh n'a pas les intonations du Segâh persan (ou moyen-oriental), alors qu'il reproduit les mêmes structures, et plus ou moins les mêmes motifs (*gushe*) ; plus encore, bien d'autres modes présentent les mêmes divergences par rapport aux modes persans. On peut supposer qu'il s'agit de transformations récentes, car les Azéris ont redéfini leurs intervalles à l'ère soviétique, tandis que les Turcs, plus conservateurs, ne se sont pas simplement débarrassés des anciens intervalles, ils y ont plutôt ajouté les

nouveaux, multipliant le nombre de frettes sur le *tanbur* jusqu'à la limite de la pertinence.

A y regarder de plus près, on découvre dans les traditions apparemment les plus stables, comme celles de la Transoxiane, des glissements du même genre, comparables aux changements phonologiques qui interviennent dans les langues .

Dans cette étude introductive, nous nous contenterons de signaler quelques changements de ce type et d'esquisser des pistes de recherche, mais il n'est pas impossible qu'à l'instar des travaux des illustres théoriciens du passé, ce genre de contribution pourrait aboutir à des transformations, des restaurations ou des sauvegardes d'intervalles en péril, pour la grande satisfaction des connaisseurs.

### **Iran**

S'il est un domaine où la musique persane et son histoire ne semblent pas faire problème, c'est celui des intervalles. On a bien essayé au fil des siècles de les théoriser de façons diverses et parfois aberrantes, mais il y a toutes les raisons de croire que les gammes et les intervalles n'ont guère changé. Les relevés des Anciens sont toujours pertinents, notamment en ce qui concerne le ton neutre placé par Avicenne au milieu d'une tierce mineure : Ré Mip Fa, soit  $37 + 37 = 74$  s.- et par Fârâbî à la mi-distance *géométrique* sur le manche d'un luth (soit 36 pour Ré Mip et 38 pour Mip Fa). Il y a bien entendu plusieurs sortes de tons et demi tons, mais ils peuvent en pratique se ramener à un ou deux, en raison des contraintes techniques des instruments à sons fixes comme le *santur*. Dans les autres instruments, il reste la possibilité d'introduire des nuances, en déplaçant les frettes ou en tirant les notes vers le haut et le bas, ce qui se fait par le jeu de la main gauche (pour les luths), ou par le souffle (pour les vents). De même, le ton neutre se laisse déterminer de plusieurs façons selon sa place et selon les modes joués, mais il est couramment admis que dans la tradition classique persane, il doit se situer dans une fourchette de 36 à 38 s. Il s'agit d'un point important, d'une marque stylistique.

Au-dessus de 38 s. on sort de la sphère du goût persan. Ainsi un élève de Hâjj Mohammad Irâni, un transmetteur important (m. 1971), se souvient que lorsque les musiciens jouaient sur son *setâr*, ils étaient gênés par l'intonation de la première

frette (Rép) qui était trop élevée à leur goût. Or les mesures que nous avons faites de ce *setâr* ont donné 39 et 40 s. pour l'intervalle Do - Rép .

### **Anatolie**

Un examen minutieux permet d'établir l'existence de *deux types de ton neutre*, le persan, défini par les Anciens et compatible avec celui des Arabes, et disons le turc, car il est typique de la musique des bardes d'Anatolie lesquels, comme on sait, sont souvent d'origine kurde. Évidemment dans la pratique, un ton neutre plus élevé que la valeur théorique (37s.) engendre nécessairement un autre ton neutre proportionnellement plus petit. Si par exemple Ré - Mip = 40, Mip - Fa = 34 s.

Des mesures effectuées par nous sur un grand *sâz* (*baghlama*) turc donnent des tons neutres de respectivement 39.5, 39, et 39 s. (Do - Rép, Ré - Mip, Fa - Solp). Sur un autre *sâz*, nous avons trouvé les intervalles 39, 39 et 40 s.

Ces deux types de ton neutre se rencontrent dans d'autres traditions, y compris là où on ne les attendait pas. On en donnera quatre exemples : le Khorassan, le Tadjikistan oriental, l'Asie centrale et l'Azerbaïdjan.

### **Tadjikistan oriental**

Le *tanbur* (ou *setâr* du Tadjikistan, répandu notamment au Badakhshan, donne de nos jours une gamme diatonique du type le plus courant, avec des intervalles chromatiques, comme tous les instruments frettés que l'on trouve au Tadjikistan. Toutefois, de l'aveu du maître Tavaliev de Khârog, le plus fameux interprète actuel, il s'agit d'une adaptation récente qui devait permettre de jouer des airs afghans, indiens et autres. Nous n'avons trouvé aucune trace de l'ancienne échelle tadjik ailleurs que dans le Wakhan chinois, chez les Tadjiks Salikur. Qurban Bey, le vieux maître de Tashkorgan, considéré comme le gardien de cette tradition, jouait encore en 1988 un *setâr* soigneusement accordé, donnant la gamme suivante, centrée sur Do et FA : Do ré mip FA sol Lap sib Do. A l'oreille, les deux intervalles de ton neutre semblent correspondre aux normes persanes (environ 37 s).

C'est à notre connaissance le témoignage le plus oriental de l'existence de ces gammes. Plus à l'est, s'ouvre le vaste champ de la musique pentatonique.

### **Khorassan iranien-afghan**

Dans le Khorasan central, les bardes turcs, kurdes et turkmènes utilisent des échelles diatoniques sans tons neutres. Il y a cependant des exceptions à l'ouest de cette région : la première frette, au lieu de donner un demi ton (tempéré ou apotome) s'approche du ton neutre (33, voire 38s.) . Il est possible que les Kurdes, et peut-être les Turcs, aient subi l'influence des Turkmènes, lesquels, à l'instar des nomades d'Asie centrale ne connaissent semble-t-il d'autre gamme que diatonique.

L'est du Khorasan apparaît aussi bien comme la limite orientale de la culture persane que comme la limite occidentale de la culture centre-asiatique. Nous n'avons pas nous-même mesuré avec précision l'intervalle de ton neutre dans cette tradition, mais à l'oreille, il nous semblait toujours se situer plus haut que le ton neutre persan. Cette impression fut d'abord confirmée par les mesures données par J. Baily à partir du *dotâr* de Herat dont l'échelle a probablement cours du côté iranien, puisqu'il s'agit de part et d'autre de la même tradition.

Do	ré	mi <sup>b</sup>	mi	fa	Sol	lap	si <sup>b+</sup>	DO	ré	mi <sup>b</sup>	fa	sol
cents	208	96	97	106	200	156	164	185	199	123	168	208
savarts	52	24	24	26	50	<b>39</b>	41	46	50	31	42	52

\$Une publication récente enlève les derniers doutes à ce sujet. Les mesures de l'intervalle Sol-La<sup>p</sup>, relevé sur les *dotâr* de plusieurs musiciens provenant de districts différents, attestent la prédominance d'un ton neutre fort, de 39 à 40s.

Il est donc clair que *le ton neutre khorasanais se situe à 39 s., exactement comme sur le sâz anatolien.*

Que le ton neutre Khorasanais soit plus haut que le persan est confirmé dans les mesures de J.Baily par la place du Si<sup>b</sup>, à 41 s. du La<sup>p</sup> . On remarque que ce degré Si<sup>b</sup> est rehaussé de près d'un comma, alors que dans le système persan, il a au contraire tendance à se placer plus bas. Ces deux nuances d'intonation, dans une même gamme modale fondamentale constituent un trait distinctif entre la culture musicale persane (c'est à dire savante) et centre asiatique.

Une autre gamme qui a également cours dans le Khorassan, bien qu'elle soit moins usuelle, fait intervenir un second ton neutre. Le maître de Torbat-e Jâm,

Abdollah Salâr Ahmadi, expliquait que la frette Sip servait à des airs “un peu compliqués” (*kami pitchide*). La gamme qui en résulte se chiffre en “quarts de tons” : 3 4 3 / 4 et correspond au mode persan Mokhâlef-Segâh. Nous l’avons souvent entendue utilisée par un musicien amateur de Herat, qui jouait les mélodies locales sur un *târ* iranien. Il disait que grâce à ces intervalles il retrouvait la vraie saveur de certaines mélodies anciennes de Herat. (Il faut préciser qu’à cette époque, au début des années 1970, le *dotâr* et le *rabâb* étaient devenus chromatiques sous l’influence de la musique indienne. Ce n’est que plus tard que les rabâbistes de Herat réintégrèrent systématiquement les tons neutres dans leur système, afin de jouer les airs anciens ainsi que ceux en usage de l’autre côté de la frontière .)

Ce genre de gamme se trouve occasionnellement dans les chants Alevis d’Anatolie. L’occurrence de ces deux gammes, avec des intervalles très proches, révèle peut-être une connexion entre le Khorasan et l’Anatolie dont la culture turque a élaboré une image idéale.

En conclusion, le tétracorde Sol la<sup>p</sup> si<sup>b</sup> Do (ou ses transpositions : Do ré mi<sup>p</sup> fa sol) est largement dominant, tandis que la forme Sol la<sup>p</sup> si<sup>p</sup> Do, plus rare, est attestée dans le Khorassan irano-afghan. Il se peut donc que ces deux façons d’utiliser le ton neutre aient été pratiquées en Transoxiane.

Malgré les nuances de hauteur évoquées, les 7 notes de la gamme de base du *dotâr* du Khorassan correspondent curieusement aux frettes principales du *setâr* et du *târ* persan. En effet, sur ces instruments, ces frettes sont soulignées par 4 ligatures au lieu de 3 : soit DO ré mi fa sol la<sup>p</sup> si<sup>b</sup> DO ré mi<sup>b</sup> fa. Cette concordance est tout à fait remarquable. Lorsque le joueur de *dotâr* veut étendre sa gamme, il ajoute d’abord un Mi<sup>b</sup>, puis un Sip. S’il poursuit, il rajoute un Ré<sup>b</sup> dans le grave, mais pas dans l’aigu.

### **Asie Centrale**

De nos jours, dans les traditions classiques, même les *tanbur* frettés à l’ancienne donnent des intervalles diatoniques compatibles avec le tempérament égal (do, ré, mi, fa, sol, la, si, do...). Toute la musique tadjik-ouzbek est notée en gamme diatonique, sans autres signes que les bémols et les dièses. L’usage de frettes fixes (inspirées des guitares et mandolines) sur des luths comme le *rabâb* de

Tachkent mis au point dans les années 1925, semble conférer à cette gamme sa légitimité.

Pourtant en 1933 Viktor Beliaev donne une échelle du *tanbur* tadjik-ouzbek qui n'a rien à voir avec la représentation qui prévaut de nos jours (Levin : 62) :

(transposé une quarte au-dessus) :	Do	ré	mip	FA	SOL	lap	sip	Do
("1/4 de tons") :		4	3	3	4	3	4	3
	cents	204	139	155	204	139	204	155
	savarts	51	35	39	51	35	51	39

Curieusement, les tons sont abaissés de façon à former 35 + 39 s. (Ré - Mip / Mip - Fa) alors que *dans les autres traditions, le premier ton neutre est égal ou supérieur au second*. Seul le dernier (Sip - Do) est de 39 s., comme on pouvait s'y attendre. Selon Beliaev, cette frette est située à mi-chemin géométrique entre le ton et la quarte soit environ 35 s. On remarque que la partie supérieure correspond à celle qui a été relevée à Herat. A part le degré si p, cette façon de fretter le luth à long manche ressemble curieusement à celle que nous avons relevé chez les Tadjiks Salikur.

L'existence de ce type d'intervalles était si évidente que Beliaev suggérait de les représenter dans un système de 24 "quarts de tons", comme cela s'est fait en Iran.

Toutefois ses mesures sont à prendre avec réserve, jusqu'à vérification. Dans sa thèse sur le Maqâm Ouzbek, Th. Levin a souligné quelques erreurs dans les mesures de Beliaev . A ces critiques, nous pouvons ajouter les suivantes : a) L'auteur ne jouait pas ces instruments et semblait ignorer que la position des frettes n'est pas suffisante pour définir la note : les cordes sont très loin du manche (environ 1 cm), de sorte qu'elles doivent sonner plus haut que ne l'indique la place de la frette. b) Les hauteurs intermédiaires comme Mib, Lab ou autres, étaient produits par une pression de la main gauche, un peu comme sur un *sitar* indien (Levin : 65). Une même frette peut servir à produire plusieurs hauteurs, mais plus aisément des notes plus hautes que plus graves : ainsi l'on produit sans effort un Mib faible sur la frette Ré, tandis qu'il est difficile de produire un Réb. Enfin les frettes étaient déplacées pour s'adapter à certains modes.

Au terme de ses recherches, Beliaev définit une gamme fondamentale (*ibid.*) :

Ré	mip	FA+	sol	La	sip	Do	Re
3		4	3	4	3	3	4

### **Tanbur de Boukhara vers 1875**

Afin de vérifier ces mesures Beliaev, nous nous sommes hasardés à évaluer les intervalles anciens d'après une photo des années 1875 représentant un jeune homme en turban jouant du *sato* (*tanbur* avec un archet).

On ne peut arriver à une précision satisfaisante en raison de l'interférence de facteurs impossibles à déterminer, comme le parallélisme du plan du manche par rapport à celui de la photo. Il faut d'abord déduire la longueur de la corde à partir de la position de la quinte, puis mesurer les intervalles. On remarque d'emblée que la quarte est parfaite, tandis que la sixte, (La) et la septième (Si), sont bien loin de la gamme pythagoricienne, avec Sol - La-c = 45 s., Sol-Si = 91, La- Si = 45 et Si - Do = 33 s. Plus loin, les mesures deviennent moins précises pour les raisons que nous avons données. Toutefois, si l'on mesure les intervalles de proche en proche pour limiter les causes d'erreur, le Ré semble être placé à un ton faible : Do - Ré = 45 s., tandis que Ré - Mi = 49 s. A la fin, l'intervalle Sol-La se démarque encore une fois avec 40 s. (au lieu de 45 à l'octave inférieure).

Malgré l'imprécision des mesures, l'on remarque que *le système tend à abaisser les tierce, sixte, et septième majeures*. L'échelle fondamentale serait alors DO, Ré, Mi-, FA, SOL, La-, Sip-, DO ré, ce qui est assez loin du modèle de Beliaev avec de réels "tons neutres" (Mip, Lap, Sip). Dans cette hypothèse, le ton et la tierce neutres que pensait avoir trouvé l'auteur ne seraient qu'un ton mineur (moins un comma) et une tierce harmonique.

Faute de pouvoir poursuivre les investigations et étayer cette hypothèse, il nous faut d'une part étudier les systèmes voisins, et d'autre part, voir si de nos jours quelque chose a subsisté de ces supposées intonations anciennes.

### **Traits esthétiques nomades et sédentaires, turciques et iraniens**

Avant de poursuivre cette enquête nous irons droit à une constatation générale : du point de vue des intervalles, il existe une nette démarcation entre le Proche et le

Moyen-Orient et entre l'Asie centrale. Cette démarcation correspond à peu de choses près à celle du monde Iranien d'une part, et du monde Turcique de l'autre. *Aucun peuple turcique, de culture nomade et sédentaire d'Asie centrale, ne pratique les tons neutres.* Les Turkmènes, Turcs du Khorassan, Qâraqalpâks, Kazakhs, Kirghiz, Tatars, Bashkirs, Ouzbeks ou Ouïgours, sans parler des Khakas ou des Touvains, ignorent ce type d'intervalle. (Précisons que la réciproque n'est pas vraie : le ton neutre ne se trouve pas dans toutes les traditions musicales des peuples iraniens.)

Ce trait va de pair avec quelques caractères esthétiques de leur musique : par exemple, les gammes en cycles de quinte ou à base pentatonique ne favorisent pas spécialement ce type d'intervalles ; de même, l'usage de cordes de résonance (chez les Ouïgours, tout comme en Inde ) tend à écarter les intervalles "artificiels" (ton neutre) au profit des "naturels" : (ton, tierces majeure et mineure). Ces intervalles naturels apparaissent dans les techniques vocales, ainsi que dans le jeu de la guimbarde, répandus en Asie centrale et rares ou absents au Moyen-Orient. Ils sont naturellement donnés dans le chant diphonique (*khöömi* mongol, touvain, etc.) et dans la résonance des cordes en crin de cheval (*qobyz, kiak*, etc.) ou chaque note joué, peut, sur la même position des doigts produire spontanément des sons harmoniques.

Un autre trait typique des musiques turques, qui a probablement favorisé la résistance aux intervalles neutres, est le goût marqué pour la biphonie, voire à un type d'hétérophonie parfois systématique sur les instruments à cordes. Ce procédé est un trait distinctif de ces musiques par rapport à celles du monde iranien. Par exemple sur leurs luths à deux ou trois cordes, les Ouzbeks, les Turcs d'Anatolie ou les Turkmènes arrangent toutes les mélodies en les agrémentant systématiquement d'un contrepoint simple à base de quarts, quintes tierces et octave. Cette technique est réduite au minimum chez les luthistes d'origine iranienne, même lorsqu'ils partagent des éléments du répertoire avec ceux d'origine turque. On le constate dans le Khorassan turc (Quchân, Bojnurd), oriental (Torbat-e Jâm, Herat), en Anatolie entre les Turcs et les Kurdes, et en Asie centrale entre les Tadjiks et les Ouzbeks . Dans un tel contexte bi ou polyphonique, la multiplication des frettes sur le luth rend le jeu difficile et engendre des dissonances puisque les notes de la mélodie sont doublées à la quarte et à la quinte

: si l'on part d'une gamme comme Do Rép Mip Fa Sol, Lab, Sib (sur la corde haute), la basse, qui est instable, donnera les hauteurs parallèles Sol LaP SiP, etc., soit deux notes étrangères à la gamme initiale. On aura intérêt dans ce genre de cas à se contenter d'un bourdon stable sur Sol, parfois modifié en Do.

Au delà des traits esthétiques, c'est peut-être deux types de perception des intervalles qui se dessinent : du côté iranien, chaque note se définit par son rapport à une hauteur invariable, un bourdon (le *Sa* des Indiens), tandis que du côté turc, les notes s'appréhendent l'une par rapport à l'autre et se définissent de proche en proche.

Quoiqu'il en soit, il est clair que les gammes à base de demi-ton sont attestées sur tous les luths à long manche turcs : le *tanbur* qyzylbash de Bulgarie, le *dotâr* turkmène, qâraqalpâk et du Khorassan de l'ouest, le *cura* d'Anatolie, le *sâz* azéri, le *dotâr* ouzbek et ouïgour, le *dombra* kazakh, le *komuz* kirghiz, le *dombra* des Ouzbeks d'Afghanistan.

Au sein de la sphère d'influence turcique, le ton neutre apparaît parfois dans les cultures musicales iranisées : chez les Tadjiks, dans les styles urbains de divertissement (souvent d'origine iranienne), dans certains modes classiques se rattachant à l'école irano-arabe. Plus à l'Ouest, les bardes azéris se passent de ces intonations, sauf les rares parmi eux qui intègrent des éléments iraniens ou anatoliens. En Anatolie, le grand usage qui est fait de cet intervalle (*maqâm* Hoseyni et ses équivalents arabe et persan Bayâti, Shur ou Kord Bayât) pourrait bien se comprendre comme un apport des Kurdes et des Arabes d'Anatolie -ou peut-être d'autres ethnies non turques- alors que dans des régions de culture plus turque, on joue davantage sur des intervalles diatoniques (le *cura* ou *uçteli* du Taurus). La limite est d'un côté la Grèce, de l'autre le Khorassan. Au delà de Herat, à l'est turcique et au sud-est pachtou, baloutche et indien, le ton et la tierce neutres ne font plus partie du système modal. Cela n'empêche pas de le trouver ici ou là comme hapax, dans des instruments joués en solo, non frettés, ou sur des flûtes percées de façon empirique et approximative, ou encore, bien entendu, chez certains chanteurs.

Une dernière remarque concernant la répartition de cet intervalle : il est clair que le ton neutre standard défini par les Anciens appartient à une aire culturelle

musicalement bien homogène, quoiqu'il déplaie à certains de le reconnaître. On voit se détacher d'un côté un espace iranien, azéri et bagdadien (qui s'étend loin à l'ouest, en terre arabe), et un espace anatolien, khorassanais et centre asiatique. Ces intonations - ou ce qu'on peut appeler la phonologie musicale- dessinent donc des aires culturelles trans-nationales, historiquement attestées : Safî al-Dîn lui-même représente en Azerbaïdjan l'école de Bagdad, les musiciens du Fârs étaient tournés vers Bagdad plus que vers Boukhara, et les *maqâm* et *gushe* persans se retrouvent comme on sait en Azerbaïdjan, et comme on le sait moins, dans le *chalghu al-baghdâdî* ou *maqâm al-irâqî*. De l'autre côté, la musique populaire de Boukhara (le *mavregi*, de Marv), est redevable à celle du Khorassan .

### **Survivance ou réinvention**

#### a) Le témoignage des anciens enregistrements.

Des enregistrements réalisés entre les années 1910 a 1930, attestent clairement l'existence de la gamme la plus répandue en Asie intérieure correspondant selon les traditions aux *maqâm* Bayâti ou Hoseyni et leurs variantes Bayât-e Kord, Abu-Atâ, etc. Elle se caractérise par son tétracorde Sol lap sib do, qui est celui du Shur persan et azéri, et sa gamme descendante qui peut se noter : (sol fa) mi<sup>b</sup> ré do sib<sup>b</sup> lap SOL. Dans ces enregistrements d'origine non identifiée, mais provenant d'une tradition classique ouzbek, les intonations du chant sont d'autant plus claires et précises, qu'elles sont soulignées par l'accompagnement du luth. Les relevés de Beliaev se trouvent donc en partie confirmés, à cela près que de ce type de gamme il ne reste quasiment plus rien. De nos jours, en Transoxiane, aucun instrumentiste ne place la frette de son luth de façon a produire un trois quart de ton standard.

#### b) Le *tanbur* de Ma'ruf Xâja.

Ce ton neutre a pourtant subsisté jusqu'à nos jours à travers le répertoire du barde classique Ma'ruf Khâje (m. 1998). Il s'accompagnait avec un *tanbur* spécial sur lequel les frettes étaient disposées d'une manière considérée à la fois comme originale et authentique. Une des gammes fondamentales donnée par ces frettes est très apparentée au Shur persan ou Bayâti arabe, avec les intervalles 3 3 4 4 = Sol lap sib do ré. Toutefois, à l'oreille, le ton neutre lap se situe plus haut qu'en Iran, soit vers 40 s., comme dans la musique d'Anatolie et du Khorassan.

Chez les vieux chanteurs ouzbeks s'accompagnant au *tanbur*, on trouve également des intonations de ce genre dont l'analyse précise reste à faire. On dit bien que dans les *maqâm* transoxiens Bayât et Erâq, il faut légèrement abaisser une des notes de la gamme diatonique, mais en pratique on se contente d'environ un comma de moins, sans jamais atteindre le ton neutre. Beliaev avait déjà remarqué que le *dotâr* et le *rabâb* donnaient une gamme diatonique assez régulière, différente de celle du *tanbur*, et malgré les réformes, de nos jours ces différences sont encore perceptibles, bien qu'elles aient été estompées.

Ainsi dans un air soufi enregistré pour nous en 1998, le fameux maître Patha Khân Mamadaliev (m. 1999) s'accompagne au *tanbur* sur une échelle qui pourrait se noter (en hauteur absolue) : sib Do rép mip fa -, soit 4 3 4 2 "quarts de tons".

L'intervalle Do - Rép est à peu près le même que celui utilisé par Ma'ruf Xâje (l'accord de l'instrument étant le même), soit 40 s. Le Mip lui aussi est relativement haut sur l'instrument, mais dans le chant, il est légèrement plus bas, équivalant à la frette Mip d'un *setâr* persan. Par contre le Fa est nettement abaissé, si bien qu'à part le ton Sib - Do, la plupart des intervalles joués et chantés sont "irrationnels" : ton neutre, demi-ton rehaussé, quarte faible.

Ce genre d'intonations se retrouve souvent dans la musique ouzbek, notamment dans le chant a capella (sans instrument). Elles apparaissent sur les *tanbur* avec lesquels s'accompagnent encore certains chanteurs, mais rarement sur le *dotâr*. (Si cet instrument, avec ses frettes chromatiques tempérées, peut accompagner un *tanbur* fretté à l'ancienne, c'est que les notes sont travaillées vers le haut ou vers le bas de façon à suivre les inflexions mélodiques.)

Un maître comme Turgun Alimatov fait remarquer que dans certains airs comme \$ la tierce mineure (mib) est trop basse, tandis que la majeure ne convient pas. Sur les instruments donnant une gamme chromatique tempérée approximative, il convient alors de faire un léger trille (mib-fab) chaque fois que l'on fait entendre cette note. Les notes exigeant un vibrato systématique sont considérées comme "floues", et contrastent avec les notes dites "nettes" (*sâf parde*). (Cette façon de faire correspond exactement à la *blue note* dans les Blues américain, dont la fonction est d'évoquer une tierce neutre tout en jouant une tierce mineure.) Selon ce maître, jouer ce genre d'airs en *sâf parde*, comme c'est généralement le cas de nos jours, n'est pas correct.

Quelques musiciens âgés, ou imprégnés du style ancien, ont encore ces intonations dans l'oreille et déplacent leurs frettes pour les restituer. Ainsi dans le mode Bayât, dont les phrases se terminent sur le motif do ré<sup>b</sup> Mi<sup>b</sup>, l'intervalle do-ré<sup>b</sup> doit être nettement rehaussé, au point qu'il peut atteindre un ton neutre. D'autre part, le Mi<sup>b</sup>, degré fondamental, est légèrement rehaussé. Quelques instruments anciens, comme on peut en voir dans les musées, portent encore les traces évidentes de l'existence de ce type d'intervalles, du moins dans un ou deux modes de Transoxiane. Deux de ces instruments, conservés dans un petit musée de Samarcande, donnent exactement le tétracorde de Bayât, avec deux tons neutres (Do rép Mi<sup>b</sup> fa.).

Il s'agit là de vestiges d'une autre époque occultés par le système officiel enseigné dans les Conservatoires. Toutefois, lorsqu'on tente l'expérience avec des musiciens, on constate que certaines mélodies s'adaptent sans problème à des portions de gammes possédant des tons neutres. A l'écoute de ces intervalles, les musiciens réagissent parfois positivement et trouvent le résultat intéressant, mais dans la plupart des mélodies, ces intonations ne sont pas recevables. D'une manière générale, dans une suite "demi-ton - ton augmenté - demi ton" (2 5 2, ainsi que 2 4 4), le premier demi-ton gagne toujours à être du type apotome (limma + comma). Ce trait, qui est souvent attesté dans le frettage des luths de Transoxiane, est encore accentué dans la musique persane où la première frette du *târ* et du *setâr*, donne un ton neutre.

Une façon d'évaluer la pertinence des ces intonations est de tester la réaction des auditeurs. Il est significatif que les Ouzbeks ou les Ouïgours ne semblent guère apprécier les intervalles courants en Iran et plus vers l'Ouest. C'est aussi plus ou moins le cas des musiciens issus des traditions indiennes. Au contraire, les Tadjiks, qui pratiquent à peu de chose près la même musique d'art, se délectent des intonations les plus irrationnelles (comme dans Segâh et Mokhâlef, avec des tierces neutres). Depuis quelques années, avec le rétablissement des relations culturelles avec l'Iran (et la disance prise avec l'Ouzbékistan), ils essaient de réintroduire le ton neutre dans leurs compositions musicales.

Il est donc clair que ces intervalles existaient, qu'ils se sont estompés en subsistant sous une forme tempérée dans le milieu ouzbek (le cas de Patha Khân),

et qu'ils sont en passe de disparaître sous les influences conjuguées de l'Occident et de la musique légère de l'Azerbaïdjan et de l'Inde.

### **Une approche toute différente du concept d'intervalles**

Pour saisir les raisons de ce processus, il convient de souligner le caractère particulier des intonations traditionnelles de Transoxiane.

Le problème des intervalles semble inséparable de l'idée de mesure et de spatialisation ou de représentation mesurable : longueurs de tubes et des cordes, tension, distance entre les frettes, etc. L'utilisation d'instruments permettant cette représentation et ces mesures incite à la formalisation et à la fixation des intervalles et des échelles modales, dans la lignée des Grecs, des Fârâbî et Safî al-dîn. Il existe pourtant une approche toute différente dès lors qu'on n'a plus affaire à des instruments donnant des gammes fixées, tels que les vièles ou les luths sans frettes.

Lorsque nous faisons des mesures d'intervalles dans la tradition persane, certains musiciens tenaient un discours en contre-pied de l'idéologie pythagoricienne de la pureté et de la perfection mathématique des intervalles. Pour eux, l'usage des instruments à hauteurs fixes, comme le *santur* ou le *setâr*, constituait une trahison de l'esprit des modes. Le summum de l'art leur semblait d'adapter les intervalles en fonction de l'attraction entre les notes ou de la direction mélodique. Il ne fallait pas assigner aux notes des positions définitives mais les considérer dans la mobilité de leur devenir. Cela conduit, notamment chez les violonistes, à une sorte de maniérisme, qui ne correspond pas à l'esthétique de la musique persane où, à part le *kamânche*, les instruments ont des gammes bien fixées. Néanmoins, l'idée est en soi défendable et se retrouve ailleurs. Ainsi les bardes Tadjiks considèrent comme supérieurs les instruments tels que le luth *dombra* et la vièle *qijak*, du fait que, n'ayant pas de frettes, ils permettent de fines nuances d'intonation. Un interprète de la tradition classique tadjik-ouzbek explique que tout le plaisir du jeu est "de glisser entre les notes", comme pour éviter de se fixer sur des positions définitives. Une illustration évidente en est le jeu du *tanbur* : les cordes, assez souples, sont situées loin du manche et les frettes ont environ 5 mm de hauteur, si bien qu'il faut constamment contrôler la pression des doigts pour obtenir la hauteur recherchée. Cette façon de triturer la corde donne un effet ornemental essentiel dans cette musique, désigné par l'onomatopée *miang*, ou par

le terme *yiq-laqa* (pleurant) qui affecte considérablement les hauteurs. A l'écoute de certaines pièces *il devient évident que les demi-tons se réduisent à bien moins qu'un limma*, et que d'autres intervalles apparaissent qui ne sont jamais notés dans les transcriptions classiques.

Dans cette esthétique, le terme *parde* (frette) semble retrouver son sens initial de "voile", qui, hors du contexte musical, est le plus courant. En effet, les frettes voilent le devenir des notes, leur mouvance perpétuelle, elles n'en révèlent qu'un moment, les réduisant à leur aspect statique, comme la photographie d'un mouvement.

Tout ces aspects n'ont guère été étudiés, et les musicologues ont seulement signalé l'existence d'intervalles légèrement abaissés, ou de positions de frettes qui étaient différentes dans l'ancien temps. Il est urgent d'ouvrir à nouveau ce dossier et d'interroger les maîtres les plus âgés. Mais si l'on met en évidence l'existence, dans le passé, de certains intervalles du type du ton neutre, il faut se rappeler que de nos jours, *ils sont mis en oeuvre ou qu'ils fonctionnent en Asie centrale d'une façon différente que dans les traditions du Moyen-Orient*. Lorsqu'un ton neutre apparaît, c'est au passage, sur une note qui s'infléchit à la manière d'un ornement obligé pour conférer à un air ou un type modal un caractère particulier. Th. Levin (: 50) a bien repéré ce phénomène qu'il qualifie certaines hauteurs de *fluid pitches*. Ces notes varient en fonction de l'attraction mélodique et ne sont réductibles ni à des tons ni à des 3/4 de tons. Les musicologues ouïgours l'ont aussi compris, puisque même lorsqu'ils tiennent à rendre justice à ces intervalles, il ne les font jamais figurer à la clef, comme c'est l'usage dans les musiques persane, turque ou arabe.

Ainsi la présence ou l'absence d'intervalles de ton neutre ne suffit pas à caractériser les styles musicaux anciens et modernes de Transoxiane. *L'ancien style est bien plus subtil car il met en oeuvre non seulement des hauteurs intermédiaires qui échappent au système des gammes du Moyen-Orient, mais encore des glissements, des allusions, des échappées qui lui donnent une saveur unique*. Si ce style est sur le point de disparaître, c'est qu'il se prête très mal à toute tentative de systématisation, et donc de reproduction collective. Il reste caractéristique d'un art par essence individuel : le chanteur classique se produit traditionnellement seul, s'accompagne lui-même avec un luth, et se fait éventuellement assisté par un

disciple ou compagnon tres proche chantant à l'unisson.

Cela dit, nous pouvons revenir aux intervalles du premier type, définis, mesurés et fixés.

### **Azerbaïdjan, vers 1910**

Il est vrai que les *mugham* azéri se jouent couramment à l'accordéon ou sur des instruments tempérés. Toutefois, c'est seulement le cas pour certains *mugham*, et de plus, ces instruments ne sont pas admis dans les ensembles traditionnels en raison de l'incompatibilité des leurs intervalles. Nous avons évoqué ailleurs le processus de transformation qui a fait passer les Azéris d'un système disons persan, à un nouveau système d'intervalles qui constitue une sorte de pont entre la musique moyen-orientale et occidentale. Nous avons critiqué les mesures données par les théoriciens officiels et opposé les nôtres, tout à fait empiriques, faites à partir de plusieurs *târ* azéri frettés à la manière moderne, donc censées correspondre aux standards officiels :

do	<u>Ré<sup>b</sup></u>	<u>ré-cc</u>	Ré (t)	<u>mi<sup>b</sup>-cc</u>	mi <sup>b</sup>	mi (t)	<u>mi+cc</u>	Fa (t)
27 s.	<b>40</b>		50	66	75	100	110	125
			.....16...				..16...	
sol <sup>b</sup>	<u>fa<sup>#</sup></u>	Sol	la <sup>b</sup>	la (t)	<u>la+c</u>	si <sup>b</sup>	si	Do
175		200	225	230	250	275		
			..17....				..17...	
.....28.....								

La différence entre la pratique et la théorie porte principalement sur la place de la deuxième frette qui donne ici le ton neutre (un peu haut), au lieu du Ton mineur (ton moins un comma, ou LL) avancé par la théorie officielle. A partir d'un ton légèrement abaissé (afin de préserver une certaine image de la gamme orientale), il est aisé de faire un pas de plus et de justifier le tempérament égal . Sans nous étendre sur ce processus en trois étapes (ton neutre > ton mineur > ton tempéré) nous constatons que dans la pratique, le ton neutre existe bien, dans une variante que l'on retrouve en Anatolie et en Asie Centrale, autour de 40 s. Les

notes essentielles suivent la gamme tempérée. Les degrés Sol La<sup>c</sup> Sib<sup>cc</sup> (sur la corde du milieu) sont utilisés dans certains motifs de base du *mugham* Shur (frettes 0, 2 et 4). Le mi<sup>b</sup> (ou ré#), sur la corde aiguë, est utilisé dans Segâh sur Mi, dans le motif ornemental Mi ré# Mi. Le La<sup>+c</sup> aigu sert de sensible aux motifs centrés sur Sib. Quelles que soient les valeurs données à ces hauteurs, elles jouent le même rôle dans la structure des *mugham* ainsi que dans les mouvements mélodiques.

Avec le retrait des idéologies nationalistes et socialistes, on commence à admettre que les intervalles officiels ne sont pas profondément ancrés dans la mémoire collective mais résultent d'une transformation accomplie en deux temps : d'abord vers 1880, lorsque Sadyq Asadoghlu modifia le *târ* et lui donna sa forme azéri, ensuite vers les années 1930 lorsqu'on y intégra les intervalles tempérés en redéfinissant les gammes modales.

D'après Abdulqasimov (: 37, 42), le *tar* de Sadyq Asadoghly divisait l'octave de la façon suivante :

(L) (L) (C) (ccc :17) (c) (L) (c) (L) (L) (c) (L) (L) (Lc) (CC) (L) (L)  
 Do ré<sup>b</sup> rép ré mi<sup>b</sup>- mi<sup>b</sup> Mi Mi+ Fa sol<sup>b</sup> fa# Sol Lab La La+ Si<sup>b</sup> Si DO

On ignore si cette échelle a été théorisée par Sadyq lui-même ou par les musicologues de l'ère soviétique, mais compte tenu de l'usage officiel actuel, il n'y a aucune raison de prendre au sérieux le partage des tons en limmas et commas, inspiré probablement de la fameuse division des scolastiques. On retiendra surtout un élément caractéristique : le demi-ton abaissé d'un comma Ré - Mi<sup>b</sup>, Si - Do = 17 s. (environ trois commas). On le retrouve sur le luth des bardes *ashygh* du Caucase et l'on peut dire qu'il répond à un goût populaire typiquement azéri . Il se peut qu'il ait été emprunté à cette tradition lors de la phase de reterritorialisation de la musique savante azéri qui commence avec la sortie du Caucase de la sphère persane. Abdulqasimov attribue l'adjonction de ces frettes à Sadyq Asadoghly.

Pour tenter de placer des repères dans ce processus, nous avons analysé une photo du fameux tariste Qurban Pirimov datant d'environ 1910. Il tient son *târ* verticalement sans en jouer, position rare qui permet une meilleure estimation des intervalles entre les frettes . Malgré l'imprécision de la méthode, on arrive à des

intervalles parfaitement crédibles :

Do - do # : **28** s.(apotome) Do- Rép **39** s. (comme sur le *saz* turc), Do - Ré = 50 s., Do - Ré+ = **61** s., Do - Mib = **70** s. (soit Mib - 0,5 comma) ; Ré - Mi<sub>p</sub> = **40** s. (reproduction du premier ton neutre Do rép ; Do - Mi<sub>p</sub> = **91**), Do - Mi = **103** s. (quasiment la tierce pythagorique) et (par déduction) Mi - FA = 22 s.

On retrouve donc le ton neutre anatolien à 39 ou 40 s., un peu plus haut que l'iranien, ce qui correspond à la pratique actuelle et n'a rien à voir avec le Ton mineur proposé par la théorie officielle.

A partir de ces données, on peut imaginer le processus de transformation qui s'est opéré. Si les intervalles de Qurban Pirimov reflètent probablement l'école de Sadyq Jan, il faut rappeler qu'à cette époque, il existait encore des tenants de l'école iranienne, comme Mirza Faraj, qui jouaient toujours le *târ* persan, probablement avec des intervalles plus persans. Selon Malik Mänsurov, un jeune maître de renom, l'intervalle de "ton neutre" (Lap) est attesté encore en 1914 dans les enregistrements de Shekle Aläskär jouant des *mugham* comme Shushtar. C'est en écoutant ces disques, et probablement en se laissant imprégner de mélodies persanes, que plusieurs musiciens de talent sont revenus récemment aux anciens intervalles et retrouvent un ton neutre plus persan (ou arabe) que turc, c'est à dire légèrement plus bas.

Les mesures suivantes proviennent d'un *tar* joué par Malik Mänsurov, représentant cette nouvelle tendance.

<b>do</b>	<b><u>ré</u><sup>b</sup></b>	<b><u>rép</u></b>	<b>ré</b>	<b><u>mi</u><sup>b-</sup></b>	<b>mi<sup>b</sup></b>	<b>mi</b>	<b><u>mi</u><sup>+c</sup></b>	<b>fa</b>
	26 s. .	50	15	25	43,5	58	124	
.....37,6.....								

<b>sol<sup>b</sup></b>	<b><u>fa</u><sup>#</sup></b>	<b>sol</b>	<b>la<sup>b</sup></b>	<b>la<sub>p</sub></b>	<b>la</b>	<b>si<sup>b</sup></b>
.....28.....		23	35	49,5	74	
...18...						

Il est clair que le Rép appartient à la tradition persane la plus pure. Il sert notamment à jouer Shur, Humayun et Shushtar. Le Mi est trop bas pour une tierce

majeure et trop haut pour un ton neutre, mais dans la pratique il est amovible : il peut s'abaisser davantage pour jouer Humayun sur Ré, ou s'élever pour donner une tierce majeure plus ou moins tempérée.

Malgré ces éléments typiquement persans (et également arabes), il y a toujours en Azerbaïdjan des modes qu'il est impensable de jouer sur des tons neutres, en particulier Segâh et Shikâsteyi fars (la Sol fa MI). Ce genre de détails, ainsi que d'autres sur lesquels il serait trop long de s'étendre, justifient l'opinion des musicologues et musiciens azéris, selon laquelle leur tradition, tout en se rattachant au *maqâm* persan et bagdadien, a intégré les mélodies et les modes typiquement caucasiens incompatible avec des tons neutres.

Ce retour aux "gammes orientales" est-il un effet de mode, dû aux contacts avec la musique persane ou anatolienne ? Nous pensons plutôt, fait remarquable, que malgré un environnement délibérément occidentalisé, les bons musiciens, notamment les chanteurs, n'avaient jamais oublié la signification des intervalles de "ton neutre" et de "cinq quart de tons". Nous en avons eu la preuve lors d'une rencontre avec l'illustre chanteur Alim Qasimov en 1987 : comme il nous demandait de l'accompagner, nous choisîmes intentionnellement de jouer un Homâyun à la persane avec des intervalles caractéristiques (mi<sup>b</sup> fa sol Lap si do). A notre grande surprise il chanta avec une parfaite justesse ces intervalles difficiles. Par la suite, il se lança tout seul dans des imitations de modes persans du genre d'Afshâri, avec des tons neutres parfaits. Il est significatif que la même expérience réalisée avec des chanteurs tadjiks ou ouzbeks ne donne pas de résultats convaincants. Pour eux, ainsi que pour les Occidentaux ou les Indiens, ce genre d'intervalle est difficile à chanter .

Si l'on fait abstraction de l'épisode de l'idéologie soviétique qui a aboutit à des transformations préjudiciables pour l'art du *mugham*, l'échelle de Sadyq Asadoghly peut être considérée comme un des rares cas de réussite de systématisation des intervalles parmi les musiques de l'Asie intérieure. Aussi bizarre qu'il paraisse, avec ses demi-tons "trop petits" — et en conséquence ses tons "trop grands" — elle répond à un besoin expressif réel qui est aussi celui des musiciens persans.

Dans ce domaine, l'attitude des Azéris contraste avec celle des Iraniens. Si

Vaziri, en Iran, a systématisé le concept de quart de ton, dans la pratique, il a simplement donné un outil de représentation commode sans caractère normatif, de sorte que les intervalles en usage n'ont à peu près jamais changé. (S'il a bien ajouté deux frettes au *târ*, mais c'était seulement pour pouvoir faire des transpositions modales, et non pour introduire de fines nuances d'intonation.) En fait, sur ce point, les Iraniens se sont montrés pour une fois conservateurs, prudents et insensibles aux influences, tandis que les Azéris ont innové en prenant des risques. S'ils ont altéré leurs *mugham* en s'approchant très près de la gamme tempérée occidentale, ce fut pour en faire bénéficier la musique légère, l'opérette, l'opéra, le *mugham* symphonique et le *jazz-mugham* qui compte parmi les créations musicales intéressantes de l'Orient moderne. Toutefois, si les Iraniens n'étaient pas restés fidèles à leurs intervalles et leurs échelles, les Azéris, à la suite des Tadjiks et des Ouzbeks, auraient probablement quitté la route, nous voulons dire la route des modes, *yol*, *râh*, *tariqa*, autant de termes anciens qui désignent les modes chez les Turcs, les Persans et les Arabes.

\*\*\*\*\*

#### TABLEAU RÉCAPITULATIF DES DIVERS TYPES DE TONS NEUTRES

(transposables en do - ré<sup>b</sup> - mi<sup>b</sup> - fa, ou sol - la<sup>p</sup> - si<sup>b</sup> - do, etc.)

i	i	i	i	i
DO	RE	Mi <sup>p</sup>	FA	SOL
51	<u>37</u>	<u>37</u>	51 s.	position théorique et pratique courante en Iran
51	<u>36</u>	<u>38</u>	51 s.	position de Fârâbi, valable en Iran
51	<b>40</b>	34	51 s.	position turque, âzeri, centre asiatique, etc.
51	<b>46</b>	28	51 s.	ton mineur, position théorique Azerbaïdjan moderne

Les tons neutres de 33, 34, 35, 36 correspondent à des positions empiriques non théorisées, non établies.

301 = octave

45,7 = ton faible

51,1 = ton

5,4 comma

22,85