



Article de recherche

Le mawrigi de Boukhara : Une musique de fête d'origine iranienne en Asie centrale

The Mawrigi of Boukhara : An Iranian-born Music of Festivities in Central Asia

Sasan Fatemi

Université de Téhéran, Téhéran, Iran.

RÉSUMÉ

Traditionnellement à Boukhara la musique de fête des réunions masculines est une musique immigrée dont l'origine, comme son nom, *mawrigi*, l'indique, doit être cherchée dans le passé d'une ville millénaire, Merv, qui se trouve actuellement au sud du Turkménistan. Cette musique est interprétée par les musiciens masculins d'une minorité chiite de Boukhara qui s'appelle *irānī* du fait qu'elle est considérée comme descendant des habitants de Merv, ville qui a été longtemps gouvernée par les Iraniens chiites à partir de l'époque safavide. Le *mawrigi* anime les fêtes des Boukhariotes depuis la fin du XIX^e siècle aux côtés d'une autre musique de fête, nommée actuellement *boḡārcha* par certains chercheurs, cette fois autochtone et consacrée aux réunions féminines et exécutées plutôt par les musiciennes juives. Le *mawrigi* depuis son succès auprès des Boukhariotes de souche s'est adapté au goût local et a changé petit à petit ses caractéristiques iraniennes surtout sur le plan modal et rythmique. Pourtant, même aujourd'hui on peut repérer certains éléments disparates et précaires de l'esthétique iranienne dans ce genre musical.

ABSTRACT

Traditionally in Bukhara the music of festivities for male gatherings is an immigrant music whose origin, as its name, *mawrigi*, indicates, must be searched in the past of an ancient city, Merv, which is situated now in the South of Turkmenistan. This music is performed by male musicians of a Shiite minority of Bukhara called *irānī* which is considered to be the descendant of the inhabitants of Merv, city which has long time been governed by Shia Iranians since the Safavid era. The *mawrigi* is performed at the festivities of the Boukhariotes since the end of the 19th century along with another musical genre, currently named *boḡārcha* by some researchers, which is devoted to

MOTS-CLÉS

mawrigi, Boukhara, musique iranienne, Asie centrale, musique de fête, Turkménistan, minorité chiite, traditions musicales, Merv

KEYWORDS

mawrigi, Bukhara, Iranian music, Central Asia, festive music, Turkmenistan, Shiite minority, musical traditions, Merv

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2011



Corresponding author :

Sasan Fatemi | sasanfatemi2001@yahoo.com | Université de Téhéran, Téhéran, Iran.

Copyright : © 2011 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

female gatherings and is performed rather by Jewish female musicians. The *mawrigi* since his success at the Boukhariote society adapted itself to the local taste and has gradually changed its Iranian features mainly its modal and rhythmic characteristics. Yet, even today one can find some disparate and precarious Iranian aesthetic elements in this music.

1. Introduction

En Ouzbékistan, dans la ville persanophone de Boukhara, il existe deux répertoires distincts de musiques de fête traditionnelles, l'un, *bokhârcha*, pour animer les réunions féminines, et l'autre, *mawrigi* ou *marwigi*, pour animer les réunions masculines. Ces deux répertoires, qui sont aujourd'hui de moins en moins présents dans les fêtes urbaines, étaient jadis l'apanage de deux catégories de musiciens, à savoir les femmes *sâzanda* et les hommes *mawrigi khân* qui exécutaient respectivement le *bokhârcha* et le *mawrigi*. Cette dichotomie correspondait *grosso modo* à une démarcation ethnique. Les grandes *sâzanda* étaient généralement des juives, tandis que les *mawrigi khân* appartenaient, en principe, à la communauté de la minorité chiite d'origine iranienne que les Boukhariotes appellent explicitement *irâni* ou, plus récemment et probablement pour des raisons politiques, *fârsi*¹. L'appellation *mawrigi* montre bien, comme les Boukhariotes le précisent d'ailleurs eux-mêmes, que le genre provient de la ville millénaire de culture iranienne Merv qui se trouve actuellement au sud du Turkménistan. Cette origine, ainsi que le fait que les musiciens de ce genre sont chiites et sont vus comme *irâni*, plus l'attachement de cette musique (au moins de ses versions plus anciennes) aux systèmes modal et rythmique de la musique iranienne, montrent bien qu'on est en présence d'un genre immigré étranger, à l'origine, au système musical propre à la Transoxiane.

J'ai essayé dans cet article d'examiner de près ce genre de musique afin de connaître son histoire, ses liens avec la musique iranienne, et aussi de savoir comment les suites

de cette musique se forment avant d'analyser l'une d'elle enregistrée par moi-même en 1999 qui est parmi les rares enregistrements publiés de ce genre (cf. During & Fatemi, 2003/1382). Theodore Levin en avait déjà publié quelques-uns dans un CD consacré à la musique populaire de l'Ouzbékistan mais ses enregistrements ne comportaient pas de suites complètes (cf. Levin et Matyakubov, s.d.). Dans les années 1950, le chercheur tadjik, Nezam Nurjanov, avait enregistré un corpus important de cette musique exécuté par les maîtres confirmés de l'époque. Ses enregistrements, qui comportaient plusieurs suites ou cycles complets et étaient d'une importance historique considérables, n'ont été publiés que récemment et partiellement sous le nom de *Music of Bukhara* (voir la discographie). Heureusement, lors de mon enquête sur le terrain, j'ai pu avoir accès à ces enregistrements, dont les transcriptions ont, d'ailleurs, été publiées il y a quelques années (Nurjanov & Qobilova, 2008), ce qui a enrichi mon analyse et mes conclusions. Une autre source importante de mes enquêtes était les travaux de trois chercheurs locaux sur le sujet qui ont publié le résultat de leur recherche par la suite (Safarov et al., 2005).

2. L'origine des *mawrigi khân*

Les *mawrigi khân* sont considérés comme *irâni* par tous les Boukhariotes. Ce terme *irâni* est très significatif, non seulement sur le plan ethnique et religieux mais aussi sur le plan musical. Ces *irâni* de l'Asie Centrale sont soit les descendants des officiers de Nâder Shah Afshâr (1735-1747), roi de Perse, qui sont restés dans la région après sa campagne de Transoxiane en 1740 (cf. Bashiri, 1998, p. 243, 244 et 250), soit les descendants des esclaves iraniens chiites qui, à partir du règne des Safavides, étaient régulièrement capturés par les Turkmènes et vendus dans toutes les grandes villes de la région², soit les descendants des Marvi émigrés de force à Boukhara.

¹ I Levin (1996, p. 300) cite Suxareva selon qui les *irâni* de Boukhara ont commencé à se nommer *fârs* (ou *fârsi*) après le massacre des chiites en 1910. Cela leur permettait apparemment d'avoir un nom neutre sur le plan politico-religieux par rapport aux mots *irâni* et *marvi* qui évoquaient le chiisme. Cette appellation s'accordait bien, d'ailleurs, avec la politique des Soviétiques qui tentaient toujours de couper tout lien de la région avec l'Iran. Certains de nos informateurs soulignaient que le mot *irâni* renvoyait à l'État, tandis que le mot *fârsi* renvoyait au peuple, donc il était plus correct.

² C'est un fait confirmé par beaucoup de documents historiques du xix^e siècle (voir, entre autres, Lashkarnevis, 1978, Mirpanje, 1991, Burnes, 1994, p. 36, Vambéry, 1986, p. 444 et Zamâni, 1994, p. 8-9 et 31).

En ce qui concerne ce dernier cas qui nous intéresse particulièrement, (Yakubouskii, 1991), nous renseigne que Shah Murâd (1785-1800), l'Émir mangit, après avoir conquis la ville et tué son gouverneur, « détruisit aussi le Sultan-Band, le barrage sur le Murghâb à 48 km en amont de Marw, ce qui réduisit la prospérité économique de la région ». Il paraît que, par la suite, les habitants étaient forcés à émigrer à Boukhara (Burnes, 1994, p. 32)³.

On ignore le statut des Marwi dans le pays mais il était tel qu'ils pouvaient propager leur musique à Boukhara. On sait, plus ou moins avec certitude, que le *mawrigi* ne surgit dans la vie musicale de la ville qu'au xix^e siècle (Nurjanov, 1989). Ces nouveaux émigrés ont apporté avec eux une nouvelle musique de fête qui fut exécutée tout d'abord dans leur communauté, puis chez les Boukhariotes de souche. L'expansion du *mawrigi* a sûrement été lente et progressive, à en juger par les dires de Tadjikova (1989, p. 166) suggérant que l'importance de ce genre dans la vie musicale de Boukhara n'atteint son apogée qu'à la fin du xix^e et au début du xx^e siècle. Le *mawrigikhân* le plus ancien dont Nurjanov (1989, p. 33 ; 2008, p. 14) peut citer le nom est Kâkâ Mohammad, né en 1825 et mort en 1900. Étant donné sa date de naissance et le fait qu'il avait accès à la cour royale, il n'a dû connaître de succès que vers la fin du xix^e ou, à la limite, dans la deuxième moitié de ce siècle. C'est également le cas de Hasan Garâily qui est mort, lui aussi, en 1900 et qui avait accès à la cour d'Émir Ahad Khân (1885-1910). Les autres *mawrigi khân* dont les noms et les dates de naissance sont mentionnés dans les deux ouvrages de Nurjanov (*ibid.*), sont, mis à part Dowlat Sâhebov (1830-1890), beaucoup plus jeunes que Kâkâ Mohammad : Kuri Mirzâ (1852-1917), qui se produisait, lui aussi, à la cour, Kâzem Rahimov (1860-1900) et Abdollâh Qorbânov (né en 1876), connu sous le nom d'Abdollâh Tezpar ou Tezkâr.

3. Le *mawrigi*, une musique d'origine iranienne

Une grande confusion se rencontre dans les dires de certains informateurs lorsqu'ils parlent du répertoire des *sâzanda* et des *mawrigi khân* et de l'ancienneté de ces musiques. De nos jours, nombreux sont les morceaux dont il est difficile de dire avec certitude s'ils appartiennent au répertoire des *mawrigi khân* ou de celui des *sâzanda*. Il y a très peu de documents musicologiques sur ces deux musiques,

surtout sur la dernière (Tadjikova, 1989, p. 167). Beliaev, qui avait mené ses recherches sur la musique de l'Asie Centrale à partir de la fin des années 20 (Krader, 1968, p. 88) n'a fait aucune mention des *sâzanda* et des *mawrigi khân* dans le chapitre de son livre concernant la musique de l'Ouzbékistan (voir Beliaev, 1975). D'un autre côté, dans les enregistrements de Nurjanov, dont nous avons déjà parlé, la quantité des pièces du *mawrigi* est largement supérieure à celle des pièces du *bokhârcha*. Aujourd'hui, peut-être à cause de cette négligence historique, les chercheurs ont une image plus claire du *mawrigi* que du *bokhârcha* et ils ont plus de choses à dire sur le premier que sur le dernier.

Comme nous l'avons déjà dit, le mot *irâni* est également significatif sur le plan musical. Il souligne la différence entre le système musical local et celui dans lequel s'inscrit la musique de la minorité chiite. Le système musical de l'époque timouride, qui était probablement commun (bien qu'avec des variantes locales) chez tous les peuples persanophones, subit une ramification au fil des siècles. Le système ancien basé sur les douze *maqâm* cède la place au *shash maqâm* de Boukhara, en Transoxiane, et au système comportant sept *dastgâh* et cinq *âvâz* en Iran. Le *mawrigi* s'inscrit dans ce dernier et, étant donné la divergence des deux systèmes à bien des égards, il représente un genre musical étranger aux principes esthétiques des Boukhariotes. La popularité de ce genre étranger chez les non-*irâni* peut s'expliquer par le fait que, comme l'indique Olmas Rasulov (conversation personnelle), il s'est adapté, au fur et à mesure, au système local. C'est probablement pour cette raison qu'il a fallu attendre jusqu'au début du xx^e siècle pour qu'il soit accepté par tout le monde. La procédure de l'adaptation ne s'est pourtant pas arrêtée après cette date. J'ai pu écouter les enregistrements des *mawrigi* à l'Académie de Douchanbe, faits par Nurjanov dans les années 60 à Boukhara, avec l'aimable autorisation de l'auteur⁴. Ces enregistrements, publiés partiellement par la suite (*Music of Boukhara*; voir également (Nurjanov & Qobilova, 2008), montrent bien qu'il y a soixante ans, les *mawrigi* étaient toujours très proches, sur le plan modal et aussi rythmique, du système musical iranien. Par rapport aux exécutions récentes, on entend plus clairement les micro-intervalles - inexistants, en général, dans le système local - et les modes iraniens dans ces enregistrements anciens.

³Pour plus de détails, voir Fatemi, 2005, p. 221-225.

⁴ Bien que je n'aie pas été autorisé à les transcrire.

Le *mawrigi* n'a pas aujourd'hui une présence importante dans les fêtes urbaines. Il semble que pendant plus de deux décennies, le genre était presque tombé en désuétude. Si, au début des années 60, Nurjanov avait eu de la chance d'enregistrer les interprétations d'une figure importante comme Bâbâ Abdollâh, vingt ans après, en 1983, Zoya Tadjikova a eu du mal à trouver une musique authentique ainsi qu'un seul danseur qui puisse exécuter les danses spécifiques du genre (Tadjikova, 1989, p. 174).

En revanche, cette musique a été, comme le *bokhârcha*, le sujet de recherches musicologiques. De nos jours, après les enquêtes de Nurjanov, à la fin des années 50 et au début des années 60, et celles de Tadjikova, en 1983, on peut compter au moins deux autres tentatives importantes de recherche, l'une celle d'Âref Atâyev et d'Âkhund Jân Safarov et l'autre celle du maître Olmas Rasulov. Lors de cette enquête, les résultats de ces recherches récentes n'étaient pas encore publiés.⁵ Les chercheurs ont pourtant eu la gentillesse de me communiquer certains de ces résultats à l'occasion de conversations personnelles. Olmas Rasulov, musicien de *Shash maqâm*, a d'ailleurs formé un groupe pour exécuter les quelques suites de *mawrigi* qu'il a connues par l'intermédiaire d'un vieux *mawrigi khân*, Rahmat Na'imov. Il m'a autorisé à enregistrer l'une d'entre elles qui va être analysée dans les pages suivantes.

On peut savoir, selon toutes ces recherches, que les *mawrigi khân* se regroupaient dans des troupes de trois à cinq, voire six, musiciens. Ils se présentaient non seulement aux *toy* (fêtes traditionnelles de mariage, circoncision, etc.)⁶, mais aussi dans les fêtes du mois de Ramadan qui se déroulaient dans des lieux publics comme les maisons de thé (Nurjanov, 1989, p. 31). Ils n'utilisaient pas d'autre instrument de musique que les *dâyra* (tambour sur cadre) et avaient, dans leur troupe, au moins un danseur qui intervenait à des moments précis, signalés par les *mawrigi khân*. Ces derniers, en exécutant le *shapot* qui consistait à taper plus fort que d'habitude sur leurs *dâyra*, faisaient comprendre au danseur que son tour était arrivé. Les meilleurs chanteurs s'appelaient *marghule khân* (chanteur des mélodies mélismatiques) et les moins brillants *râst khân* (chanteur des mélodies simples) (Nurjanov, 1989, p. 31 ; 2008,

p. 7). Les novices pouvaient accompagner les maîtres dans les *toy* en jouant le rythme avec un plateau métallique et en chantant les petites chansons ou les *mayda ghazal* ; on les appelait *pasnavâz* (qui joue derrière) (Nurjanov, 1989, p. 31). Le *mokhammas khân*, cantillait les poèmes en forme de *mokhammas* (une forme proche de couplet-refrain), une pratique courante chez les *sâzanda* aussi bien que chez les *mawrigi khân*. Parmi les *mawrigi khân* les plus célèbres de la première moitié du xx^e siècle, on peut mentionner Alirezâ Rajabov, Qorbân Rahmatov, Bâbâ Abdollâh et Rahim Dangiz. Le surnom de ce dernier (*dangiz* = mer ou océan) suggère sa capacité impressionnante à exécuter un seul *payt*⁷ pendant presque trois heures sans répéter une seule chanson.

Ce qui saute aux yeux en examinant les informations données par différentes sources est un désaccord important sur les termes et les notions principales du genre. Les divergences sont plus visibles lorsqu'il s'agit des éléments formels du *mawrigi*, ce dont nous en parlerons dans les pages suivantes. Mais pour certaines des informations que nous avons citées ci-dessus aussi, il y a au moins une autre version. Tadjikova (1989, p. 166) présente le plus petit groupe de *mawrigi khân*, comportant trois artistes, de la façon suivante : le meilleur musicien qui joue le rôle de premier chanteur et premier percussionniste s'appelle *nâqârdast*, le deuxième qui l'accompagne sur le *dâyra* et chante les refrains s'appelle *pasnavâz* (qui joue moins fort ou plus bas ; comparable au *pasnavâz* de Nurjanov qui désignait les novices⁸) et, finalement, le danseur ou le *bâzingar* qui joue du *qayrâq* (idiophone entrechoqué) en même temps qu'il danse.

4. Les suites

Le point commun de toutes les informations est la reconnaissance de la forme de suite (ou cycle, selon la terminologie des chercheurs⁹) dans l'exécution des chants *ma-*

⁷Unité de temps dans les *toys* qui peut durer de 20 à 30 minutes ou même plus et qui consiste dans l'enchaînement ininterrompu de chansons.

⁸Ailleurs, Nurjanov appelle les novices *pasnavâz* (Nurjanov, 2008, p. 8).

⁹Contrairement à Feldman, 1990–1991, p. 106) qui défend le terme « cycle » en parlant des musiques d'arts du monde de l'Islam, je suis d'avis que son usage n'est pas justifié, ni dans le domaine de la musique d'art ni dans celui de la musique populaire. Le terme « cycle » implique la répétition régulière d'un ensemble d'éléments. Or les musiques pour

⁵Le travail des deux premiers a finalement été publié en 2005.

⁶Pour les *toy* et la culture musicale centre-asiatique en générale, voir, During, 1998.

wrigi. La suite correspond, comme c'est le cas du *bokhârcha*, à la notion de *payt*; chaque *payt* comporte une suite ou chaque suite s'exécute dans le cadre d'un *payt*. Les sources sont également d'accord sur les caractéristiques et le nom du premier chant de la suite. Il s'appelle *shahd*¹⁰ (mélasse), une pièce non-mesurée, chantée selon le style vocal des chants non-mesurés de la musique traditionnelle iranienne et accompagné par le trémolo des *dâyra*. Mais l'accord s'arrête là et la présentation des parties suivantes diffère d'une source à l'autre. Nous citons, ci-dessous, toutes les versions que nous connaissons concernant la division de la suite de *mawrigi* :

Selon Tadjikova (1989, p. 167), le cycle de *mawrigi* comporte quatre parties : *shahd*, *chârzarb*, *sarkhâna* et *makaylik* ou *garâyli*.¹¹ Plus bas, dans son article (*ibid.*, p. 168), elle explique que le *mawrigi khân*, après avoir chanté le *shahd*, peut changer de rythme et commencer une partie qui s'appelle *gardân-i shahd* (qui change [le rythme] du *shahd*). Il peut également commencer le *sarkhâna* ou le *chârzarb*. Sans donner une définition explicite des parties mentionnées, elle nous informe que le sens original de ces termes a été perdu de nos jours (1983). Elle présente cependant les *osuls* (rythmes ou cycles rythmique) utilisés dans les parties rythmées qui sont tirés, semble-t-il, des interprétations de Bâbâ Abdollâh et Rahim Heydarov enregistrées par Nurjanov¹² :  et . Le *garâyli* (ou *makaylik*) est, d'après elle, la dernière partie du cycle où le danseur commence à danser ;

Pour Âliya Khân, une fameuse *sâzanda*, le cycle est constitué des parties suivantes : *shahd*; *sarkhâna*, *gardân* et *miyânkhâna*;

Aka Mehdi¹³ (conversation personnelle) le divise

lesquelles on utilise normalement ce terme n'ont pas cette caractéristique et il s'avère que le meilleur terme occidental pour les désigner soit « suite » dont l'équivalent exact dans la terminologie irano-arabo-turque est « *nowbat* » ou « *nowba* ».

¹⁰ Certains l'appellent quelquefois *shart* (condition). Il est possible qu'il soit la transformation du mot *shadd*, terme ancien qui était plus ou moins l'équivalent de « mode ».

¹¹ Nurjanov (2008, p. 9) répète la même chose, sauf qu'il dit « *makaylik* et *garâyli* » et non pas « *makaylik* ou *garâyli* ».

¹² J'ai pu les repérer dans ces enregistrements qui constituaient, d'ailleurs, selon Tadjikova elle-même (*ibid.*, p. 167), une des sources importantes de ses informations (cf. *Music of Boukhara*, pl. 4).

¹³ Lors de cette enquête, le représentant le plus important du *mawrigi* était Aka Mehdi Ibâdov. Étant, à l'origine, conducteur de poids lourds, il

comme suit : *shahd*, *sarkhân*, *miyânkhân*, *furuvard*, *gardân*. Pourtant, il avait présenté une autre formule à Levin (1996, p. 124) : *shahd*, *gardân*, *sarkhân* et *chârzarb*;

Aref Atâev présente deux cycles différents dont les composantes du premier sont : *shahd*, *gardân*, *furuvard* et les *ufar* (les chansons à 6/8) et celles du deuxième sont : *shahd* (ce cycle peut être chanté sans *shahd*), *chârzarb*, *gardân*, les *ufar* au milieu desquels on peut insérer un *furuvard*.¹⁴

Pour Olmas Rasulov, la formule est plutôt celle-ci : *shahd*, *sarkhân* (ou *darâmad-e chârzarb*), *supâresh-e chârzarb*, *chârzarb* et les *ufar* au milieu desquels on peut insérer les *gardân*.

Comment peut-on tirer une conclusion de ces données confuses et contradictoires ? La tâche est d'autant plus difficile que les termes n'ont pas une seule et même définition pour tous les informateurs. Il arrive même que, dans des contextes différents, une seule personne définisse un terme de différentes façons. Prenons pour exemple les deux termes *gardân* et *furuvard*. Rasulov et Atâev emploient le premier terme dans deux sens différents : pièce qui change le rythme de la suite et pièce avec une mélodie presque recto-tono ayant un rythme basé sur la rythmique enfantine iranienne¹⁵. La définition qu'Atâev donne du *furuvard* (la partie rapide finale du morceau) le rapproche bien de la deuxième définition du terme *gardân* citée ci-dessus (mélodie recto-tono, plus la rythmique enfantine) mais il l'emploie également pour désigner un morceau qu'Olmas appelle *supâresh-e chârzarb*, sans qu'il ne présente les caractéristiques expliquées par lui-même.¹⁶

Pour clarifier relativement la structure des suites, il faut s'occuper d'abord des termes et des notions qui ne sont pas communs dans toutes les formules mentionnées ci-dessus. Tout d'abord, le terme *makaylik* de Tadjikova est absolument sans signification pour les autres informateurs. Nurjanov (conversation personnelle), dont l'an-

choisit le métier de *mawrigi khân* à l'âge de trente ans. Son apprentissage s'était fait de façon autodidacte et par imitation, en choisissant les vieux *mawrigi khân*, notamment Bâbâ Abdollâh, comme modèles.

¹⁴ Dans le livre qu'il a finalement publié avec Safarov il y a un troisième *payt* ou suite qui ne comporte que des *ufars* (Safarov, Atâev Turâev, 2005, p. 209-223).

¹⁵ Pour la rythmique enfantine iranienne, voir Fatemi, 1998.

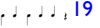
¹⁶ Pour compliquer encore les choses, Aka Gadây (fameux percussionniste) est d'avis que le *gardân* consiste à faire varier la formule rythmique principale, jouée de façon ostinato sur un premier *dâyra*, par un autre percussionniste.

cienneté des informations remonte aux années 60, est le seul connaisseur, mise à part Tadjikova elle-même, qui ait rencontré ce terme, mais il précise que, même en ces années-là, personne n'avait la moindre idée de sa signification. D'ailleurs, bien qu'il le mentionne dans son ouvrage récent, il ne l'explique pas du tout (Nurjanov & Qobilova, 2008). En ce qui concerne le *garâyli*, l'interprétation de Rasulov qui considère celui-ci comme un cycle (ou suite) à part entière, et non pas une partie de suite, comme nous l'indique Tadjikova, est sûrement valable. Nurjanov a enregistré deux cycles de ce nom en 1958 qui étaient presque entièrement identiques dans leur construction (cf. *Music of Bukhara*, pl. 5 ; (2008), p. 62-84), bien que, étonnement, il ait défini le terme dans l'introduction de son ouvrage comme désignant la dernière partie du cycle (ibid., p. 9). La validité du schéma proposé par Tadjikova, en ce qui concerne les deux termes *makaylik* et *garâyli*, est donc fort douteuse.¹⁷

Un autre terme qui n'apparaît que dans une seule formule est *supâresh-e chârzarb* (chez Rasulov), de sorte qu'on peut l'ignorer. Pour le terme *ufar*, cependant, il faut faire une remarque importante. Bien qu'on ne le voie que dans deux formules (celles d'Atâev et de Rasulov), cela ne veut pas dire qu'il s'agisse d'un terme peu connu. Au contraire, tous les musiciens ont une idée claire des *ufar*. Ce sont les chansons à 6/8 ou 7/8 au tempo plus ou moins rapide qui constituent une partie très importante de toutes les suites. Il est donc étonnant qu'ils soient absents dans certaines formules données par les connaisseurs. Cela dit, il semble que le terme *miyânkâna* chez Âliya Khân et Aka Mehdi, qui n'est pas utilisé par les autres¹⁸, désigne la partie où se regroupent des *ufar* enchaînés les uns à la suite des autres.

Reste maintenant les termes *sarkhân* ou *sarkhâna* et *chârzarb*. Le *sarkhâna* de Rasulov correspond à un morceau ayant le premier rythme mentionné par Tadjikova. Dans les enregistrements de Nurjanov, nous avons deux suites dont les premiers morceaux après le *shahd* sont accompagnés par ce rythme. C'est le cas également d'une des suites présentées par Atâev, bien qu'il baptise le morceau en question *gardân*. On peut donc supposer que *gardân* est un terme gé-

néral pour tous les morceaux qui changent le rythme ou le mètre, du non-mesuré au mesuré, de tel *osul* à tel autre, et cela quel que soit le nom spécifique du morceau en question. Ainsi, la confusion entre *gardân* et *furuvard* peut être justifiée, car ce dernier aussi, avec l'accélération du tempo et le raccourcissement de sa carrure, donne l'impression d'avoir été modifié sur le plan rythmique.

Quant au *chârzarb* qui s'appelle également *shappoti* (comme nous l'indiquent Tadjikova et les enregistrements de Nurjanov), presque tout le monde le considère comme un élément structurel des suites. Selon Atâev, il fait partie d'une seule suite qui s'appelle, elle aussi, *chârzarb*. Rasulov précise, par contre, que tous les cycles avaient leur propre *chârzarb*, ainsi que leurs propres *shahd* et *sarkhân*, tandis que les *ufar* pouvaient se promener d'un cycle à l'autre. Le *chârzarb*, comme le *sarkhân*, se distingue des autres morceaux des suites par sa formule rythmique qui est la suivante : ¹⁹

Nous pouvons maintenant proposer (dans la figure 1) un schéma général qui englobe, *grosso modo*, tous les schémas proposés par nos informateurs. Notre schéma montre que nous sommes en présence de plusieurs espaces qui se distinguent par leurs caractéristiques rythmiques. Les termes renvoient à trois niveaux de conception différents. Le premier niveau, avec des termes comme *shahd*, *sarkhâna*, *chârzarb*, *miyânkâna* et *osul-e dâyra*, renvoie aux caractéristiques rythmiques de chaque espace (*Osul-e dâyra* est la partie finale de la suite où les chanteurs se taisent et jouent seulement de leurs *dâyra*.) Nous avons préféré mettre le terme *miyânkâna* entre parenthèses (ce terme n'a été employé que par deux informateurs) et définir l'espace en question par une série de plusieurs *ufar* qui s'enchaînent les uns aux autres.²⁰ Il est, d'ailleurs, à noter que le *sarkhâna* et le *chârzarb* aussi, comme le *miyânkâna*, doivent être considérés comme des espaces acceptant plus d'un seul morceau ayant le rythme approprié. Le deuxième niveau comporte un terme générique (*gardân*) qui renvoie à

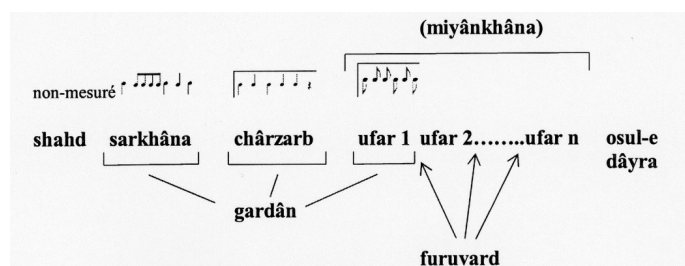
¹⁹ C'est sans doute la nouvelle version de ce rythme : dans les enregistrements de Nurjanov les *chârzarb* sont chantés sur le rythme suivant : .

²⁰ Safarov, Atâev et Turâev (2005, p. 114-121) ont utilisé les termes « *sarkhâna* » et « *miyânkâna* » également dans les sens très proche de ceux utilisés dans les traités anciens pour désigner les couplets et les refrains. Il faut mentionner que le *sarkhâna* dans les compositions anciennes se répétait comme un refrain.

¹⁷ Safarov, Atâev et Turâev (2005, p. 209) ont commencé le troisième *payt*, qui comporte seulement des *ufars*, avec un morceau nommé « *Shekan shekan* » qu'ils ont appelé également, entre parenthèses, « *Garâyli* ».

¹⁸ Nurjanov (2008, p. 11) en parle, mais ses explications sont très confuses.

la notion de changement de rythme et désigne le premier morceau de *sarkhâna* et de *chârzarb* ainsi que le premier *ufar* et le commencement de l'espace *osul-e dâyra*. Au troisième niveau, nous avons un terme qui renvoie aux caractéristiques mélodico-rythmiques de certains morceaux. Il s'agit des mélodies quasi recto-tono qui apparaissent à la fin de certains *ufar* et aboutissent quelquefois à de courtes phrases chantées (ou plus ou moins scandées) selon la rythmique enfantine iranienne. Tadjikova (1989, p. 172), tout en utilisant le terme *furuvar*, définit ces morceaux comme un type de chant qu'elle baptise « cadentiel ».



Exemple 1 : le schéma de différentes parties du *mawrighi*²¹

Notons, d'ailleurs, que le schéma est assez souple et flexible. On peut raccourcir ou même supprimer certains espaces. Il arrive, même, qu'on se passe de *shahd*. Mais la suppression de l'espace des *ufar* sera, semble-t-il, insignifiante, car l'ensemble des trois espaces précédents apparaît plutôt comme les introductions de cette partie essentielle et le dernier espace comme sa coda.

5. Les suites collectées

Les chercheurs comme Atâev et Rasulov sont d'avis qu'il y avait, dans le passé, des cycles fixes avec des noms définis. D'après Rasulov, ces cycles se distinguaient par leur *shahd*, leur *sarkhân* et leur *chârzarb*, tandis que les *ufar* étaient interchangeables dans différents cycles ou suites. Il a pu collecter, grâce aux informations de son maître Shohrat qui les avait obtenues de son grand-père, un vieux *mawrighi khân*, cinq ou six suites de *mawrighi*. Il ne connaît pourtant pas leurs noms. Mais il confirme qu'il y avait un cycle nommé *Garâyli* et un autre qui s'appelait *Gharibi*, sans qu'il ait la moindre idée de leurs contenus. Le titre *Garâyli* apparaît sur deux boîtes de bandes magnétiques enregistrées par Nurjanov, dont l'une porte les noms des interprètes, Bâbâ Abdollâh et Rahim Heydarov (voir également *Music of Bu-*

khara, pl. 5 ; (2008), p. 62-84). Atâev, de son côté, a collecté au moins trois suites dont l'une s'appelle *chârzarb*. Ce titre est aussi repérable dans les enregistrements de Nurjanov en 1960 désignant une suite sans *shahd*, commençant par le fameux *chârzarb* toujours en vogue sur le poème *Dar biyâbân...* (2008), p. 185-214). Pourtant cette mélodie, avec le même rythme mais sur d'autres paroles, est également exécutée dans d'autres suites de ces séries d'enregistrements. Cela tend à accréditer les thèses de Rasulov, Tadjikova et Aka Mehdi, qui considèrent le *chârzarb* comme une partie intégrante de toutes les suites. Il semble que le mot avait à la fois un sens général et un sens particulier désignant une suite définie.

Les suites collectées par Rasulov et celles collectées par Atâev ont des points communs, mais aucune d'entre elles ne sont tout à fait identiques. Celle que l'ensemble de Rasulov a interprétée pour moi (les Exemples 1-13) comporte, et dans les parties fixes, comme le *sarkhâna* et le *chârzarb*, et dans la partie interchangeable (les *ufar*), certains morceaux qui se trouvent dans deux des trois suites collectées par Atâev. Le goût des musiciens a probablement joué un rôle important dans l'organisation de ces suites. Les lacunes sont compensées et l'ordre a subi des manipulations. Pourtant, il semble que les auteurs aient été fidèles aux principes originaux des suites. Quoi qu'il en soit, ces cycles représentent l'état actuel de la musique *mawrighi* et leur analyse montre comment les musiciens d'aujourd'hui conceptualisent cette musique.

6. Les transcriptions

La suite des Exemples 1-13 est une suite assez longue qui dure plus de 20 minutes. Elle est interprétée par l'ensemble de Rasulov le 25 août 1999. Les membres de l'ensemble sont : Olmas Rasulov (chant), Âbed Teymurov, Eshpolâd Ârtiqov, Tâleb Teymurov et Toymorâd Qâderov (chant et *dâyra*). Faisons tout d'abord quelques remarques sur les transcriptions : nous n'avons pas transcrit les chansons en entier. Elles sont toutes répétitives et les petites variantes dans chaque répétition n'affectent pas notre analyse et nos conclusions. Quelquefois, lorsque, assez loin du début du chant, un chanteur change plus ou moins radicalement la mélodie, nous avons transcrit la ligne en question juste après les premières lignes en notant de quel endroit du chant il s'agissait (voir, par exemple, le *chârzarb*). Ces genres de ligne ne doivent pas être considérés comme la continuation des lignes précédentes. Le premier morceau, *shahd*, et

le troisième, *châzarb*, sont chantés tour à tour par tous les chanteurs en solo. Les autres morceaux sont interprétés de façon responsoriale opposant un soliste, rôle confié encore tour à tour à tous les chanteurs, aux autres musiciens. Toutes les reprises dans les transcriptions sont donc chantées par le chœur de quatre chanteurs. C'est également le cas des refrains que nous avons distingués par ce mot des autres lignes mélodiques. Quelquefois, la question-réponse a lieu au sein d'une seule et même phrase, comme dans le *furuvar* du 7^e exemple. Dans ces cas-là, nous avons séparé les questions des réponses par le signe / dans la parole. Dernière remarque : nous n'avons pas transcrit l'espace d'*osul-e dâyra*.

7. La structure générale

La suite commence par le *shahd* où les musiciens chantent chacun à tour de rôle quatre vers d'un poème sur une mélodie non-mesurée accompagnée par les trémolos des *dâyra* (la transcription montre seulement l'interprétation du premier chanteur). Vient ensuite le premier morceau rythmé de l'espace de *sarkhâna* chanté sur un poème de Hâfez²² et accompagné par les *dâyra* qui jouent la formule rythmique : . Rasulov, soucieux d'employer la terminologie de Rahmat Na'imov, l'appelle *darâmad-e châzarb* (introduction de *châzarb*), mais il reconnaît que tous les autres *mawrigi khân* l'appelle *sarkhâna*. Dans le même espace, c'est-à-dire avec le même rythme, nous avons un autre chant (ou la suite du chant précédent?), cette fois sur un poème populaire, que Rasulov baptise *supâresh-e châzarb*, terme peu ou pas employé par d'autres musiciens. L'espace de *châzarb* ne comporte qu'un seul morceau, ce qui est assez courant pour cet espace, ayant la formule rythmique : . A la fin du *châzarb*, un (ou deux ?)²³ vers est chanté sur une courte phrase que nous avons qualifiée de « pont », reliant cette chanson à la chanson suivante qui nous amène à l'espace des *ufar*. Le rythme change () et reste désormais le même, avec quelques variantes, tout au long de cet espace. Le premier *ufar*, sur un poème populaire, se termine par le même « pont », dont nous avons parlé plus haut, et cède la place au deuxième *ufar*. Nous n'avons désormais que l'enchaînement des *ufar* (neuf au to-

tal) qui mènent la suite, avec l'accélération du tempo, vers la fin des parties chantées. Entre le troisième et le quatrième ainsi qu'entre le quatrième et le cinquième *ufar*, un seul et même *furuvar* est inséré. Un autre *furuvar* arrive aussi juste avant le déclenchement de l'espace instrumental, *osul-e dâyra*.

La suite comporte à la fois des poèmes avec la métrique *aruzi* (respectant l'ordre identique des syllabes courtes et longues dans tous les vers) et des poèmes populaires non-*aruzi*. Sur le plan rythmique, ces derniers sont, dans certains cas, conformes aux principes de la rythmique enfantine iranienne. Il arrive que, dans un seul et même morceau, les deux genres de poème se côtoient. C'est le cas de tous les chants qui comportent un refrain, ce dernier ayant toujours un poème non-*aruzi*.

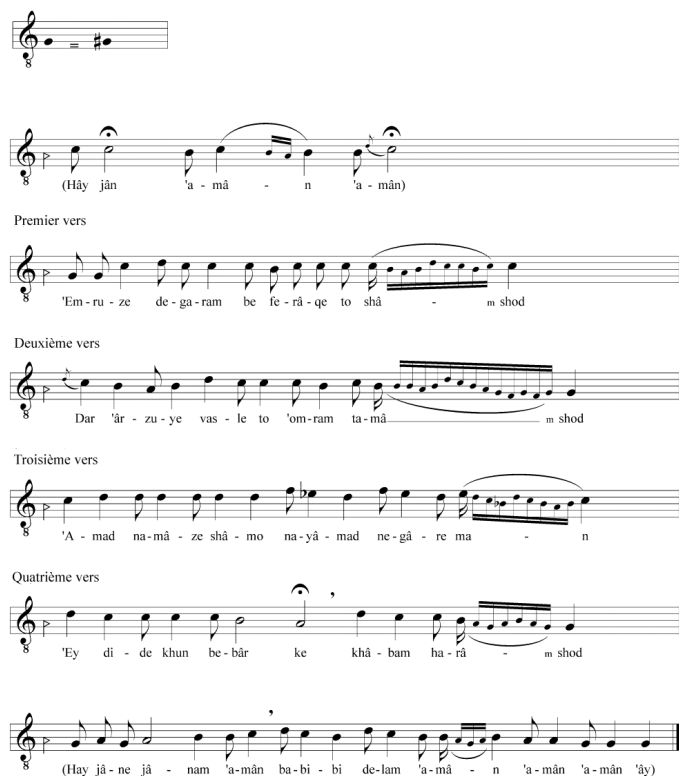
8. Le rythme

La suite comporte des particularités rythmiques intéressantes. Tout d'abord, comme on le remarque facilement, toutes les formules jouées sur les *dâyra* sont basées, sans exception, sur la cellule rythmique de *bum bak bum*, soit  ou . Cette cellule est également repérable dans les rythmes des enregistrements de Nurjanov mais elle n'y est pas, comme c'est le cas de notre suite, omniprésente. Là, on voit plutôt les rythmes très répandus en Iran avec les formules banales de  ou . Même pour le *châzarb*, où la cellule ci-dessus apparaît, on garde, tout de même, le rythme sicilien (). L'omniprésence de cette cellule dans notre suite est-elle due à une adaptation des *mawrigi* au goût et à l'esthétique centre-asiatique ? Signalons qu'un tel rythme n'est pas très connu en Iran et, par contre, utilisé dans plusieurs *osul* du *shash maqâm* tadjik-ouzbek (comme par exemple dans le *talqin* et le *chapandâz*).

Une autre particularité rythmique de la suite réside dans le rapport entre la parole et la musique. On rencontre dans ces chants de *mawrigi* un « jeu de rythme » particulier qui se produit entre trois niveaux, celui de la parole, celui de la mélodie et celui de la partie rythmique jouée par les *dâyra*. Ce jeu consiste pour la mélodie à échapper, d'une façon ou d'une autre, aux contraintes imposées par la métrique de la parole et par le rythme du *dâyra*. Dans la première partie du deuxième morceau (Exemple 2), par exemple, le rythme de la mélodie reste obstinément pour toutes les mesures identique : noire, blanche, noire, blanche. Tandis que le mètre du texte, -- u u -- / u -- u -- / -- u u -- / u --

²² La mélodie de cette chanson ressemble beaucoup à celle d'un *nowhe* (chant de lamentation religieuse) très connu en Iran.

²³ Le vers, tel que je l'ai entendu, n'a aucune signification.

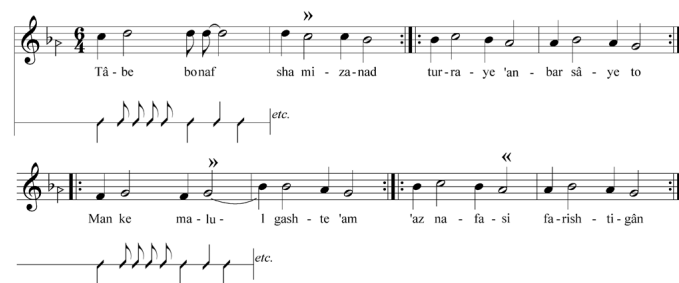


Premier vers

Deuxième vers

Troisième vers

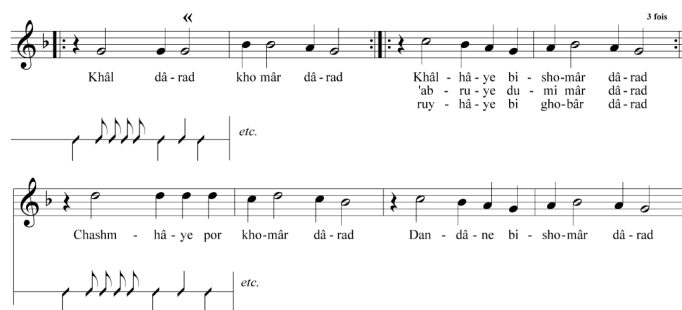
Quatrième vers

Exemple 2 : *Shahd*


La formule métrique de la parole : -- U U -- / U -- U -- / -- U U -- / U -- U --

Exemple 3 : *Sarkhâna (Darâmad-e Chârzarb)*

u --, prescrit d'alterner le rythme ci-dessus avec un autre : blanche, noire, noire, blanche. Ne pas respecter cette prescription, c'est ne pas respecter la règle des chants sur les poèmes *aruzi* qui veut que les syllabes courtes soient chantées sur les valeurs plus courtes que celles sur lesquelles sont chantées les syllabes longues. Mais ce déplacement


Exemple 4 : *Supâresh-e Chârzarb*


Rème vers

La formule métrique de la parole : -- U -- / -- U -- / -- U -- / -- U --

Le pont

Exemple 5 : *Chârzarb*

des valeurs courtes et longues dans la mélodie ne veut pas dire que les chanteurs ignorent cette règle. Il s'agit là plutôt de créer volontairement une sorte de syncope dans le rythme de la parole. Ce qui est, semble-t-il, très cher aux musiciens d'Asie Centrale. Cela peut être repérable également dans d'autres pièces comme dans le *chârzarb* et *Yârat man* (Exemples 4 et 5).

$\text{♩} = 80$

Yá rat ma no yá-rat ma - n(â) Yá re va-fâ - dâ-rat ma - n(â)

Ban da gho lá - mat mí sha va - m(â) 'A sír ba ná - mat mí sha va - m(â)

Le pont
az ku - re chon ba-râ-mad (Lay-li) 'â-vâ-ze-ye besh-kas - ta ro (mow - lá - na)

Exemple 6 : Premier *ufar*

$\text{♩} = 84$

Refrain Del - ba - re ye - gâ - ne - ye man 'Á - fá - te za - ne - ye man

Yâ - ma - rá be - bar be khâ - net yâ bí - yâ be khâ - na - ye man

etc.

Exemple 7 : Deuxième *ufar*

$\text{♩} = 98$

Go - la bor - dan be ha - ram bol - bo - la bor - dan be cha-man

Le même rythme que le précédent
An si - yâ khâ - li ke bar rokh-sâ - re já - nâ-ne ma-nast (hây)

Sème vers
Gof - ta - mey nâ - zok ba - dan 'â - sheq ma-kosh mâ rá be-kosh

Furuvard
(Ákh) Go - lá bor - dan/ be ha-ram/ Bol - bo - la bor - dan/ be cha-man

Exemple 8 : Troisième *ufar*

9. Les intervalles et les degrés importants

Toute la suite est chantée dans l'espace d'un tétra ou pentacorde, soit sol-do ou sol-ré. On dépasse quelquefois cette limite, notamment dans le *shahd*, en utilisant le *mi^b* et le *fa* aigu et aussi le *fa* grave mais il s'agit là plutôt de notes passagères qui ne rentrent pas dans le cadre des tétracordes à part entière. Le tétracorde sol-do est fixé sur

$\text{♩} = 100$

'A - zi - zam ba kas 'â - she - nâ - yi ma - ko - n

'A - gar mi - ko - ni bí - va - fâ - yi ma - kon

Furuvard du 3ème ufar
Ba har kas ke lá - fe mo - hab - bat za - di

Exemple 9 : Quatrième *ufar*

$\text{♩} = 112$

Bâz ha - vâ - ye va - ta - nam 'âr - - - zust

Le même rythme que le précédent
Del - ba - re shi - rin so - kha - nûm 'âr - - - zust

Tow - be ze may kar - da - mo 'â - mad ba - hâr

Sâ - qí - ye tow - be she - ka - nam 'âr - - - zust

Exemple 10 : Cinquième *ufar*

$\text{♩} = 116$

Refrain Lâ - la ro - khâ sa - man ba - rá sar - ve ra - vâ - ne kis - ti?

Le même rythme que le précédent
Sang - de - lá se - tam - ga - rá 'â - fá - te já - ne kis - ti?

Vers Har cha - ma - ni ke ras - te - yi nar - ge - se dast bas - te - yi

Nar - me she - kar she - kas - te - yi ghon - che da - hâ - ne kis - ti?

Exemple 11 : Sixième *ufar*

ses deux pôles, le *sol* et le *do*, dont les hauteurs ne se modifient jamais²⁴. Par contre, son espace intérieur comporte des degrés aux hauteurs fluctuantes. Dès le premier mor-

²⁴ C'est le cas également de la note *ré*, si on prend en considération le pentacorde sol-ré.

$\text{♩} = 120$

Refrain

Sâ - qî man mas - tam mey be kas ma - de

Le même rythme que le précédent

Tâ ke man has - tam del be kas ma - de

Vers

Del - ba - re nâ - za - ni - no por 'esh - ve o nâz

'U - ka jân del be kas ma - de

Exemple 12 : Septième *ufar*

$\text{♩} = 120$

Refrain

'A - si - ra - may - la - di del - bar kha râ ba - may - la - di yâ - re

Le même rythme que le précédent

Vers

Ru - yat ba me - sâ - le 'âf - tâb barq za - de bud yâ - re

Dar posh - te la - bat 'a - raq mo 'al laq za - de bud yâ - re

Exemple 13 : Huitième *ufar*

$\text{♩} = 120$

Refrain

Man dar 'a - ja - bo 'a - jab ba man dar 'a - ja - bast yâ - re

Le même rythme que le précédent

Vers

'In qad - de de - râz go - rikh - ta - nam nan - gâ - mad yâ - re

$\text{♩} = 132$ Furvard

Sho - mâ nâ - zok mi - yâ - nam/ 'Ā mân yâr ya - la - lâ li - ye

Exemple 14 : Neuvième *ufar*

ceau, le *shahd*, on met en évidence toute la versatilité de ces degrés. Le tétracorde utilisé par le premier chanteur comporte *sol-la^{db}* (*la* demi-bémol)-*si-do* (il utilise partiellement, dans le mélisme de la dernière syllabe du troisième vers, un *si^b*); le deuxième chanteur s'intéresse plutôt à *sol-la-si-*

*do*²⁵; le troisième à *sol-la^{db}-si^b-do* et le quatrième à *sol-la^{b+}-si^b-do*. Autrement dit, le deuxième degré compte trois intonations, *la*, *la^{b+}* et *la^{db}*, et le troisième degré en compte deux, *si* et *si^b*. Pour les chants mesurés, l'intonation du troisième degré se fixe sur le *si^b* mais les altérations du *la* se reproduisent encore plus longtemps : le *sarkhâna* avec le *la^{db}*, le *chârzarb* avec le *labécarré* et le deuxième *ufar* avec le *la^{b+}*. C'est à partir du cinquième *ufar*, où le tempo arrive presque à son apogée, que l'intonation de ce degré aussi se stabilise et le tétracorde devient définitivement *sol-la-si^b-do*.

Là aussi, comme dans le *bokhârcha*, le tétracorde a deux pôles d'attraction sur lesquels les mélodies se terminent. Le *sol* est la note de conclusion du *shahd* et celle de tous les autres chants, sauf le cinquième (*Yârat man*), le dixième (*Lâla rokhâ*) et le treizième (*Man dar 'ajab*) où les mélodies se terminent sur le *si^b*. D'ailleurs, les *furuward* aussi, qui apparaissent à la fin du troisième, du quatrième et du dernier *ufar*, ont pour note principale le *si^b*. Remarquons que, parmi les *ufar* qui adoptent ce troisième degré du tétracorde comme note de conclusion, le sixième et le neuvième, avec leur caractère quasi recto-tono, se rapprochent des *furuward*.

10. Les chansons isolées (les *maydag hazal*)

Une autre ressemblance du *mawrigi* avec le *bokhârcha* est l'existence des chants isolés qui n'appartiennent pas aux suites dans ce répertoire. Selon Tadjikova (1989, p. 169), l'exécution de ces chants s'appelle *mayda khâni* (chanter les chants courts ou petits). Le terme *maydag hazal khâni* (chanter les petits sonnets) est aussi employé pour désigner cette pratique qui, selon Nurjanov (1989, p. 31), était une des premières étapes pour les novices dans leur évolution professionnelle avant d'arriver au stade de *mawrigi khân* confirmé.

Le répertoire de ces *maydag hazal* consiste en une série de chansons de caractère satirique (*hazl*, selon Atâev, Aka Mahdi et Rasulov) ou lyrique (comme les désigne notamment Atâev). Parmi elles, on peut mentionner *Morghak* (petite poule), *Marâ dopar gazid* (l'insecte à deux ailes m'a piqué), *Biyâ yak, biyâ do* (vient un, vient deux), *Oshtor ba*

²⁵Curieusement, à force d'utiliser un intervalle plus grand entre les deux premiers degrés, il se voit obligé de chanter le *sol*, dans les phrasés descendants, un peu plus haut.

chamân, et *Az kâsa garân*. Ces deux dernières ont une particularité qui les inscrit dans la catégorie des chants que j'appelle énumératifs. Ces chants comportent des vers qui listent, de façon identique, des choses, des personnes et des états d'âme différents. Là, il s'agit d'un genre particulier de chants énumératifs qu'on peut appeler « énumératif additif », car à chaque reprise de la mélodie on rajoute un nouvel élément à la liste de sorte que vers la fin du chant on arrive à une longue série d'éléments dont la mémorisation demande une concentration importante.

Par exemple dans la chanson *Oshtor ba chamân* on chante d'abord un refrain, chanté par le soliste et repris par le chœur, parlant d'un chameau qui se promène sur les hauteurs²⁶ et dont les lèvres (la bouche dans une autre version) sont pleines d'épines (ou de broussailles épineuses). Ensuite, dans chaque vers, chanté par le soliste, on décrit un des attributs du chameau sans oublier de répéter l'attribut (ou les attributs) précédent(s) : pleine d'épines, la tête du chameau est comme le cône de sucre ; et puis : pleine d'épine, le cône de sucre, les yeux du chameau sont comme des miroirs ; et puis : pleine d'épine, le cône de sucre, miroirs, le nez du chameau fait du *fash-fash* ; et ainsi de suite²⁷ :

Exemple 14 : *Oshtor ba chaman*

Refrain :

Oshtor ba chamân dar bolandiye / lab-hâ-ye shotor khâarakandi-ye

Vers 1 :

Ây khâarakandi-ye / kallak-e shotor kalla qandi-ye

R

Vers 2 :

Ây khâarakandi, kalla qandi-ye / chashmân-e shotor âynabandi-ye

R

Vers 3 :

Ây khâarakandi, kalla qandi, âynabandi-ye / bindik-e shotor fash-fashandi-ye

²⁶Très difficile de décider laquelle des trois versions suivantes, dont doit être tiré le titre de la chanson, est correcte : *Oshtor ba chamân dar bolandiye* (Le chameau se promène sur les hauteurs) ; *Oshtor bacha mând dar bolandi(-e)* (Le petit chameau est resté sur les hauteurs) ; *Oshtor ba chaman dar bolandiye* (Le chameau est dans les herbes sur les hauteurs).

²⁷Des chants énumératifs additifs existent également en Iran, dont un exemple est une version de cette même chanson sur les attributs du chameau (cf. Sâbetzâde, 2000, p. 60). Dans cette version, le premier vers est le suivant : *Oshtor ba charâst dar bolandi* (Le chameau est en train de paître sur les hauteurs) (*ibid.*).

R

Vers 4 :

Ây khâarakandi, kalla qandi, âynabandi, fash-fashandi-ye / gardan-e shotor kaj kolandi-ye

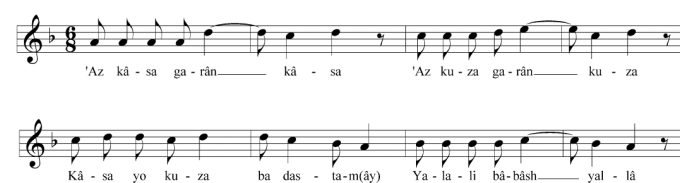
R

.....

Vers 11 :

Ây khâarakandi, kalla qandi, âynabandi, fash-fashandi, kaj kolandi, sadafandi, bârabandi, towl-e jangi, salabandi, sapalandi, jârubandi-ye / kuyân-e shotor lulabandi-ye

Un autre chant du même genre est *Az kâsa garân*. Là, le chanteur énumère plusieurs métiers en mentionnant, de façon additive, soit les produits correspondants, soit les outils qui sont en usage pour chacun d'eux. L'Exemple 15 montre la nouvelle version de ce chant qui est légèrement différente de celle chantée il y a presque 60 ans et dont on peut trouver la transcription dans l'ouvrage de Beliaev (1975, 176-177). Nous avons cité cette dernière dans l'Exemple 16.



Exemple 16 : *Az kâsa garân*



Exemple 17 : *Az kâsa garân*

II. Conclusion

L'étude du *mawrigi* montre comment un genre musical immigré peut avoir un grand succès dans le pays hôte et, ce qui est peut-être plus intéressant, comment il s'adapte au fur et à mesure au goût des originaires de ce pays. On ne sait rien de l'état original du *mawrigi*, mais les plus anciens documents attestent que ce genre musical immigré et son

homologue autochtone partageait un même choix esthétique concernant leur organisation (les suites) et leurs instruments (uniquement membranophones et idiophones). On peut imaginer que cette ressemblance entre les deux musiques existait dès le début – ce qui est plus probable car la forme suite est au cœur de l'esthétique iranienne, arabe et turque et la musique de fête accompagnée uniquement par les *dâyra* est courante dans le Khorâsân iranien – et on peut aussi supposer qu'elle était le fruit de l'impact de l'un sur l'autre.

Dans le deuxième cas, nous serions en présence d'une adaptation lente et progressive sur le plan modal et rythmique qui garantit le succès d'une musique immigrée au sein de la communauté hôte. Qui plus est, l'adaptation ne s'est pas arrêtée ces dernières décennies. De l'époque de Bâbâ Abdollâh (au milieu du siècle passé) jusqu'à la fin du siècle les particularités modales et rythmiques du *mawrigi* original aussi tendent à disparaître. Les intervalles caractéristiques des modes iraniens deviennent précaires et instables même au sein d'une seule et même suite. Du début à la fin de la suite étudiée ici, nous avons vu que le *la* se stabilise au fur et à mesure qu'on s'éloigne de l'introduction.

L'endroit le plus favorable pour l'intonation de ces intervalles reste donc l'introduction de la suite, le *shahd*, morceau qui, du fait d'être non-mesuré, reflète l'une des caractéristiques rythmique principales de la musique iranienne presque absente en Asie Centrale. Il est très significatif qu'un grand *mawrigi khân* contemporain comme Aka Mehdi était profondément touché à chaque fois qu'il entendait un *âvâz* iranien, pièce vocale non-mesurée de la même veine que le *shahd*, en s'écriant avec beaucoup d'enthousiasme « c'est ça le vrais *shahd* ! ». Il semble qu'après des siècles d'adaptation, le goût original soit resté caché quelque part dans l'esprit des *irâni*.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*. Il est republié par *Luminous Insights* suite au transfert de la revue vers ce nouvel éditeur.

Cite as

Fatemi, S. (2011). Le *mawrigi* de Boukhara : Une musique de fête d'origine iranienne en Asie centrale. *Revue des Traditions Musicales*, 5(1), 52–65. 10.51300/RTM-2011-37

Références

- Bashiri, I. (1998). From the Manghits to a Democratic State. In I. Bashiri (Éd.), *The Samanids and the Revival of the Civilisation of Iranian Peoples*.
- Beliaev, V. (1975). *Central Asian Music* (M. Slobin & G. Slobin, Trad.). Trad. par Slobin, M., & Slobin, G. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press.
- Burnes, A. (1994). *Safarnâme-ye Barnz*, [Récit de voyage de Burnes] (H. Soltâni-far, Trad.) [1373 [calendrier persan]]. Trad. par Soltâni-far, H. Mashhad : Mo'assesse-ye Châp o Enteshârât-e Qods-e Razavi.
- During, J. (1998). *Musique d'Asie Centrale : L'esprit d'une tradition*. Paris : Cité de la musique/Actes Sud.
- Fatemi, S. *Rythmique enfantine et métrique poétique populaire en Iran* [Article de DEA]. Université Paris X. Article de DEA. Nanterre : Université Paris X, 1998.
- Fatemi, S. *La musique légère urbaine dans la culture iranienne : Réflexions sur les notions de classique et populaire* [thèse de doct., Université Paris X]. Thèse de doct. Nanterre : Université Paris X, 2005.
- Feldman, W. (1990–1991). Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire [Fall/Winter]. *Asian Music*, 22(1), 73–111.
- Krader, B.-L. (1968). Victor Mikhailovich Beliaev. *Ethnomusicology*, 12(1).
- Lashkarnevis, M. (1978). *Safarnâme-ye Marv*, 1277 H. [2536 [calendrier persan]]. In Q. Rowshani-Za'ferânlu (Éd.), *Se safarnâme, Harât, Marv, Mashhad*, [Récit de voyage à Marv, trois récits de voyage à Herat, Marv et Machhad]. Tus.
- Levin, T. (1996). *The Hundred Thousand Fools of God, Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press.
- Mirpanje, E. (1991). *Khâterât-e esârat, ruznâme-ye safar-e Khârazm va Khive*, [Souvenirs de prison, journal de voyage à Khârazm et à Khive] [1370 [calendrier persan]]. Téhéran : Mo'assese-ye Pazhuhesh va Motâl'eât-e Farhangi.
- Nurjanov, N. (1989). *Hâfezân-i Mawrigikhân* [janvier-mars]. *Akhabârât-i Akademiyâ-i Fan-hâ-i Jomhuri-ye Tâjikistân*, (1).
- Nurjanov, N., & Qobilova, B. (2008). *Mavrigi*. Dushanbe : Swiss Cooperation Office.
- Sâbetzâde, M. (2000). *Marvegi-ye irâni az Bokhârâ tâ Darvâz* [L'iranien mawrigi de Boukhara à Darvâz] [1379 [calendrier persan]]. *Faslnâme-ye musiqi-ye Mâhur*, (7).
- Safarov, Â., Atâev, Â., & Turâev, F. (2005). *Bukhârcha va Mavrigi Tarônalarî*. Tashkent : FAN nashriyâti.
- Tadjikova, Z. (1989). K voprosu o muzykal'nykh traditsiakh bukharskikh mavrigikhânov. In *Kniga Barbada, Epokha i traditsii kul'tury*.
- Vambéry, A. (1986). *Siyâhat-e darvishi dorughin dar khânât-e âsiyâ-ye miyâne* [Les voyages d'un faux derviche aux Khânât de l'Asie Centrale] (F. Khâjenuriyân, Trad.) [1366 [calendrier persan]]. Trad. par Khâjenuriyân, F. Téhéran : Enteshârât-e Elmi va Farhangi.
- Yakubouskii, A. (1991). Marw al-Shâhidjân. In *Encyclopédie de l'Islam. Nouvelle Edition*. G.–P. Maisonneuve & Larose S.A.
- Zamâni, H. (1994). *Safarnâme-ye Bokhârâ* [Récit de voyage à Boukhara] [1373 [calendrier persan]]. Téhéran : Pazhuheshgâh-e Olum-e Ensâni va Motâl'eât-e Farhangi.

Discographie

- During, Jean & Sasan Fatemi, 2003/1382, *Transoxania : Folk Music of Persian-Speaking People*, M.CD-153, Tehran, Mahoor, compact disc.
- Levin, Theodor & Otanazar Matyakubov, (s.d.), *Bukhara Musical Crossroads of Asia*, Smithsonian Folkways, CDSF 40050, compact disc.
- *Mavrigi*, réinterprété et mis en scène par Owliakuli Khojakuliev, 2007, Swiss Agency for Development and Cooperation, National Theatre for Young Spectators, Bukhara Province, Dpt of Akademic and Folk Arts, DVD + 4pp booklet.
- *Music of Bukhara*, (s.d.), Tajikistan, Branch Office of the International Organization of Open Society Institute, compact disc.