

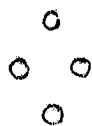
TRAN VAN KHE



OÙ EN SONT

LES TRADITIONS

MUSICALES



N°84

Fév. 1976

GAM

BULLETIN DU GROUPE d'ACOUSTIQUE MUSICALE
UNIVERSITÉ PARIS VI - TOUR 66 - 4 PLACE JUSSIEU - PARIS 5^e

Thème : Où en sont les traditions musicales
par TRAN VAN KHE

Réunion du 6 Février 1976

M. J.J. BERNARD, Directeur du Département de Mécanique nous a fait l'honneur de présider la séance, en l'absence de M. le Professeur R. SIESTRUNCK, empêché.

M. LEIPP, Secrétaire général; Mlle CASTELLENGO, Secrétaire.

Puis, par ordre d'arrivée

R. LELOUX (R.T.B.); M.R.G. BUSNEL (INRA); M. MOSER; M. de la ROBERTIE (étudiant); M. STELLA (étud.); M. LEFEBVRE (M.A.Math); Mlle MORICE (ORSTOM); M. MARILLEAU (Ing); M. SURUGUE (ORSTOM); Mme BUSNEL (INRA); Mme CARON (CEMD); M. le MAGUET (étud.); M. LEOTHAUD (Assist.); Mme BOREL-MAISONNY (Orthophoniste); Mme BENEDICTE; M. SOMMER (Etud.); M. TRAN QUANG HAI (Musée Homme); M. BENICHO (Guitariste); Dr. PERROT (Musico.); M. TROTIER (Ing.); Mme KADRI (Orthophoniste); M. REMUS; M. COURTOIS (Maître Aux. Math); M. LOUBARESE (Inst.); M. RODDE (Prof.); Mme CAMHY-VAL (M.A.); M. TOURNON (Assist.); M. GATIGNOL (M.A.); M. RATTINACANNOU (Langues Or.); Mme FICHEUX (Music.); Mme BAILLOT (Etud.Mus); Mme LEOTHAUD (Prof.); M. SCHEHERAZADE (Enseig.); M. P.Y.ASSELIN (Musicien); Mme ABONDANCE (Ass.Musée Conserv.); M. J.M. BARDEZ (Prof. Mus); M. GOKIN (Etud.); M. J.S. LIENARD (CNRS, LIMSI); M. CEDEN (RTB); Mlle RIALLAND (Linguiste); M. LEMARECHAL; M. BAIN (Etud.); M. LEBOEUF (Musicien); Mlle LEROY (Hautes Etudes); Mme TYSSET (Professeur); M. BATAISSIER (SIERE); M. MASSON (Musicien); M. CHOSSON (Instituteur); M. LEGROS (Ingénieur); M. QUESNE (Enseig. Maths); M. DEMARS (Chercheur); M. ROUSSAT (Médecin); M. GERTLER (Etud. Japonais); M. LINDOW; Mlle DONSKOY (Musicienne); M. J.P. BURGOS (Etud. CNSM); M. R. CARRE; Mme BOURGOIN-MILLER; M. VESCHETTI; Dr CHOAIN (Médecin); Dr CLAVIE (Médecin); J.L. VAL (M.A.); M. CORDEAU (Prof. Beaux Arts); M. GALTIER (Etud.); Mme NYEKI (Phonothèque Nat.); M. N. VERIN (Etud.); M. JOSSERAND (Prof. Univ. Toulouse); M. BASSOUL (Etud.); Ch. BESNAINOU (Electron., Musicien); J.J. DUPARCQ (Dir. Revue Musicale); Mme FENOILLAT (Orthophoniste); M. FRIEDERICH (Luthier); Mlle NOUFFLARD (Musicienne); M. ZILE; M. REZNIKOFF (Prof.); M. MOSER (Etud.); Mlle TRAN Thi Thuy Ngok (Musicienne); M. PHONG Thieu (Musicien); G.GEAY (Radio France).

Etaient Excusés :

M. FRANCOIS (Président GALF); Mme GALMICHE; Mme FULIN; M. BAERD; M. CHENAUD; M. AROM; M. MARGUE; M. Ch. MAILLOT; M. MOLES; M. J. CHAILLEY.

BULLETIN DU GROUPE D'ACOUSTIQUE MUSICALE

PERIODIQUE : 6 Numéros annuels.

Imprimeur : Laboratoire de Mécanique Physique de l'Université PARIS VI.

Directeur de la publication : M. le Professeur R. SIESTRUNCK.

N° d'inscription à la Commission Paritaire : N° 819 ADEP

Diffusion et Abonnements : La Revue Musicale - Editions Richard-Masse
7, Place Saint-Sulpice - 75006 PARIS

Prix de l'Abonnement annuel : 60, 00 F (6 à 7 numéros)

OU EN SONT LES TRADITIONS MUSICALES ?

TRAN VAN KHE

Au cours de mes voyages d'études ou à l'occasion de mes participations aux divers Congrès et Colloques internationaux sur la musique, j'ai eu l'occasion d'écouter des musiques traditionnelles authentiques mais aussi des musiques fortement "occidentalisées". J'ai discuté des problèmes concernant la préservation et le développement des traditions musicales je ne sais pas combien de fois : citons pour mémoire en 1961 au Congrès de Téhéran et à Tokyo; en 1964 à New Delhi, 1965 à Berlin, en 1966 à Manille puis à Berncastel près de Köln (Cologne), en 1967 à Berlin puis à Téhéran, en 1968 à Shiraz (Iran) et à New York, en 1970 à l'Unesco, en 1971 à Lisbonne puis à Moscou, en 1973 à Royan puis à Alma-Ata (Kazakhstan en Union Soviétique), en 1974 à Zagreb et à Sao Paulo, en 1975 à Montréal, au Ghana et à Bagdad. Partout, j'ai rencontré les mêmes préoccupations, le même souci de préserver les anciennes traditions, chez les vieux musiciens, des tentatives de rénovation de la musique chez les jeunes; et partout l'influence désastreuse des musiques d'occident diffusées par des stations de radiodiffusion du monde entier sur les traditions authentiques, a donné naissance à une musique hybride sans aucune valeur artistique. Heureusement, dans certains pays, on commence à se rendre compte de ce danger et des centres de préservation et de recherche ont été créés; le problème de préservation a été discuté.

Mon exposé comporte trois parties : dans la première, je ferai entendre des exemples de musique de tradition savante des pays d'Asie en soulignant les traits essentiels des principales aires culturelles; dans la deuxième partie, vous entendrez des exemples de musique hybride et je dirai quelques mots sur les causes de l'hybridation des traditions musicales en Asie; je terminerai dans la troisième partie, sur une note optimiste, en présentant quelques centres de préservation de la musique traditionnelle et des centres de recherche sur la musique. Bien entendu, je tâcherai dans la mesure de mes possibilités de répondre à vos questions sur les problèmes qui vous intéressent.

o
o o

I - SUR LES TRADITIONS MUSICALES EN ASIE

L'Asie, cet immense continent de 44.180.000 Km² de superficie, peuplée de plus d'un milliard et demi d'habitants, de races, de langues et de civilisations très diverses, divisée politiquement en plus de 25 pays, comporte un grand nombre de traditions musicales assez différentes les unes des autres.

La musique populaire, liée aux faits et gestes de tous les jours, est encore mal connue, faute de documents.

La musique de " tradition savante " - ou la musique d'art - , grâce à l'existence de nombreux traités d'histoire et de théorie musicale, de documents sonores enregistrés depuis le début de ce siècle et surtout pendant les trente dernières années, a fait l'objet des études et recherches qui ont conduit à la publication des milliers d'ouvrages et articles écrits en langues asiatiques et européennes.

Chaque pays d'Asie présente des originalités dans sa tradition musicale. Mais la similitude des instruments, des échelles de base et des modalités d'exécution, nous permet de grouper plusieurs pays dans une famille musicale ou dans une aire culturelle.

...../

Par delà les frontières nationales, on peut distinguer trois aires culturelles :

- 1°) Celle de l'Asie orientale (Chine, Japon, Corée, Mongolie et Viet-Nam);
- 2°) Celle de l'Asie du Sud-Est comprenant deux groupes :
 - a) - le groupe thaïkmer (Thaïlande, Cambodge, Laos, Birmanie) et
 - b) - le groupe malayo-indonésien (Malaysia, Indonésie et une partie des Philippines);
- 3°) Celle de l'Asie centrale, méridionale et occidentale qui englobe 3 grandes traditions :
 - a) - tradition indienne (Inde, Pakistan, Népal, Ceylan);
 - b) - tradition persane (Iran, quelques républiques de l'Asie soviétique comme l'Uzbekistan, Tadjikistan);
 - c) - tradition arabe (les états arabes et la Turquie à l'Ouest et même sur l'Afrique du Nord et l'Afrique orientale pour ce qui concerne les traditions savantes).

Chaque aire culturelle est caractérisée par :

- * un type d'instrument de musique qui existe dans cette partie du monde et nulle part ailleurs,
- * une échelle musicale que l'on peut former ou reconstituer d'après un même procédé,
- * une même modalité d'exécution.

Je n'entrerai pas dans les détails mais le tableau suivant pourra vous donner quelques précisions sur ces " aires culturelles ". (*Voir tableau page 3*)

Exemples musicaux et diapositives

- 1°) Zheng (Chine) : cithare chinoise à 16 cordes.
- 2°) Koto (Japon) : cithare japonaise à 13 cordes.
- 3°) Kayageum ou Kayakeum (Corée) : cithare coréenne à 12 cordes.
- 4°) Jatag (Mongolie) : cithare mongole à 12 cordes.
- 5°) Dan-tranh (Viet-Nam) : cithare vietnamienne à 16 cordes.
- 6°) Kong-Thom (Cambodge) : jeu de 17 gongs bulbés sur cadre circulaire.
- 7°) Pi-phat (Thaïland) : ensemble composé d'un instrument à anche double, de deux jeux de 17 gongs, deux xylophones, un tambour horizontal à 2 peaux, deux tambours à 2 peaux, 2 petites cymbales.
- 8°) Pin-peat (Cambodge) : même composition que le pi-phat
- 9°) Mohori (Laos) : 2 jeux de 17 gongs, 2 xylophones, une vièle à 2 cordes, une vièle à 2 cordes à résonateur en noix de coco, deux tambours à 2 peaux.
- 10°) Pi-phat (Birmanie) : même composition que le pi-phat de Thaïlande avec en plus un jeu de 17 tambours accordés comme les gongs du Khong vong.
- 11°) Gong de Sebatu (Bali) : ensemble composé des jeux de gongs de métalphones, des tambours à 2 peaux frappées à mains nues, des flûtes à bandeau.

- 12° Kukingtan (Les Philippines) : instrument composé de 7 à 8 gongs suspendus horizontalement sur un cadre rectangulaire.
- 13° Vina (Inde du Sud) : luth à 7 cordes - 4 cordes mélodiques et 3 cordes pour le rythme les cordes de tala ; 24 frettes
- 14° Setar (Iran) : luth de l'Inde du Nord à 7 cordes principales et plusieurs cordes sympathiques et à 18 à 20 frettes mobiles.
- 15° Tar (République d'Asie, Union Soviétique) : luth à 4 cordes dont 2 cordes doubles.
- 16° Ud (Iraq) : luth à 5 cordes.

Aire culturelle	Asie orientale	Asie du Sud Est		Asie Centrale méridionale et Occidentale		
		Thai Khmer	Malayo Indonésienne	Indienne	Persane	Arabe
Pays	Chine, Japon, Corée, Mongolie, Viêt-nam	Thaïlande Cambodge Laos Birmanie	Malaysia Indonésie Une partie des Philip- pines	Inde Pakistan Nepal Ceylan	Iran Républiques socialistes soviétiques d'Uzbekistan de Tadjikis- tan	Etats arabes : Irak, Syrie Liban Egypte Algérie Tunisie Maroc Turquie
Instru- ments types	Cithares sur tables à che- valets mobiles et à cordes originellement en soie. <u>Zheng</u> (Chine) <u>Koto</u> (Japon) <u>Kayageum</u> (Corée) <u>Jatag</u> (Mongolie) <u>Dan tranh</u> (Viêt- nam)	<u>Jeux de gongs sur cadre circulaire, rectangulaire</u> <u>khong vong</u> (Thaïlande) <u>kong thom</u> (Cambodge) <u>kong vong</u> (Laos) <u>ky waing</u> (Birmanie)		<u>Bonang</u> (Java) <u>Reong</u> (Bali) <u>Kulingtan</u> (Philippines)	<u>Sitar</u> (Inde du Nord) <u>Vina</u> (Inde du Sud et Ceylan)	<u>Luths</u> <u>Tar</u> (Iran) (Uzbekistan Tadjikistan) <u>Sétar</u> (Iran) <u>Ud</u> <u>Tunbur</u> (les pays turco- arabes)
Echelle de base	Pentatonique anhémitonique (cycle des quintes)	Egalisation Octave di- visée en 7 parties égales Thai Khmer	Octave di- visée en 5 parties égales <u>Slendro</u>	Adjonction de tétracordes et de pentacordes micro intervalles 22 shrutis 18 ou 24 intervalles		17 ou même 24 inter- valles
Modalités d'exécu- tion	Soliste et ensembles	Ensembles <u>Pi-phet</u> <u>Gamelan</u>		Solistes développant des <u>Râqa</u> <u>Dastgâh</u> <u>Maqam</u> <u>Avâz</u>		

REMARQUES SUR LES TRADITIONS MUSICALES DE L'ASIE

- 1°) Ce sont des musiques très anciennes.
Certaines remontent jusqu'à plusieurs millénaires avant notre ère : musique chinoise, musique indienne etc...
- 2°) Des théoriciens depuis très longtemps ont laissé des traités remarquables sur la musique.
Citons entre autres : Yueki (Mémorial de la Musique) compilé par les disciples de Confucius, le Natya Sastra de Bharata en Inde, plusieurs ouvrages sur la théorie musicale, en usage dans les traditions turco-arabo-persanes par Al Farabi, Avicenne, et Safi-al-din.
- 3°) Les instruments de musique des pays asiatiques sont remarquables par la beauté des formes, l'harmonie des dimensions, la diversité des matériaux et la variété des timbres.
- 4°) Les intervalles sont très nombreux et certains ne se rencontrent pas dans les musiques d'Occident : intervalle plus petit qu'un demi-ton sans être égal obligatoirement au quart de ton (shruti en Inde), 3/4 de ton, tierce neutre entre la tierce mineure et la tierce majeure, intervalle voisin de $1.200/5$ cents = 240 cents dans le Slendro (Java), intervalle voisin de $1.200/7$ cents \neq 171 cents dans les traditions thai et khmer.
- 5°) Les échelles sont nombreuses et variées : 5 types d'échelles pentatoniques dans la tradition chinoise, plus de 12 types d'échelles pentatoniques dans la tradition vietnamienne, des échelles pentatoniques hémitoniques au Japon, les nombreuses échelles modales groupées en 10 that en Inde du Nord, 72 melakarta en Inde du Sud, 12 Maqamat de base dans les pays arabes, 7 Dastgâh et 5 Avâz dans la tradition persane etc...
- 6°) Les "modes" portent des noms variés : Râga (Inde), Dastgâh et Avâz (Iran), Maqam (Pays arabes), Makam (Turquie), Muqam (Ouzbékistan, URSS), Diêu (Viêt-Nam), Patet (Indonésie) etc.. et n'ont rien de commun ni avec les modes "majeur" ou "mineur" ni avec les modes ecclésiastiques ou les modes médiévaux. C'est une notion complexe et dynamique qu'il est difficile de présenter en quelques lignes. Ils sont caractérisés par une échelle modale, une hiérarchie des degrés de cette échelle, des ornements spécifiques, une ou plusieurs formules mélodiques, un sentiment modal.
- 7°) Dans le domaine du rythme, on ne rencontre pas seulement des rythmes isochrones mais aussi de rythmes hétérochrones, on remarque également la fréquence du rythme libre, des syncopes et des rythmes cycliques.
- 8°) La polyphonie (terme compris dans son sens étymologique) existe aussi : polyphonie par bourdon, par tuilage, polyphonie en contrepoint, "hétérophonie" etc...
- 9°) L'ornementation a son importance et est très élaborée. La variation mélodique et la variation rythmique sont courantes comme l'improvisation dans l'exécution.

II - QUELQUES EXEMPLES D'ACCULTURATION

L'acculturation est un néologisme désignant l'adoption par un peuple d'une culture différente de la sienne.

L'acculturation ne date pas d'hier. Le Viêt-Nam a assimilé la tradition chinoise et la tradition indienne par l'intermédiaire de la musique de l'ancien royaume du Champa. Mais la musique vietnamienne, malgré ces influences, garde un caractère original et ne peut être confondue ni avec la musique chinoise, ni avec la musique de l'Inde.

Les Japonais ont adopté la musique chinoise de la dynastie des Tang (VIIe au IXe siècle) la musique coréenne, et même la musique du Lin yi (ancien nom du royaume du Champa), pour en faire respectivement le Togaku, le Komagaku et le Rinyugaku de leur musique de Cour (Gagaku).

La musique de l'Inde du Nord, influencée par la tradition musicale de l'Islam, s'est développée tout en gardant son cachet original.

1°) Quelques exemples de musique acculturée

Mais au cours des derniers siècles, la rencontre de la musique occidentale et de la musique traditionnelle des pays d'Asie a déclenché un processus d'acculturation et donné naissance à des produits hybrides dont voici quelques échantillons :

1 - Essayez de deviner les titres de ces deux pièces exécutées par un ensemble traditionnel du Viêt-Nam composé d'une vièle à 2 cordes, d'un luth en forme de lune et d'un timbre avertisseur pour bicyclette, enregistrées sur disque Beka 20136, Face II et I, N° Matrices 92304 et 92308 (Collection Charles Wolf en dépôt au Musée de l'Homme).

(Réponse : C'est un extrait de la Madelon et de la Marseillaise que l'on jouait au lever du rideau et à la fin des spectacles de théâtre dit "rénové" au Viêt-Nam aux environs des années 1927-1928).

2 - Voici une autre pièce dans laquelle on devine sans peine le lieu d'enregistrement grâce aux paroles mais dont la musique n'a plus rien gardé de la tradition musicale si profonde et si variée de ce pays d'Asie.

(Réponse : Japanese Rumba enregistrée au Japon).

3 - Essayez de deviner d'où vient cette voix d'un jeune chanteur accompagné par un ensemble composé d'instruments occidentaux.

(Réponse : Cheshmânété (Tes yeux) chanté par le chanteur iranien Aref.

Traduction de quelques paroles par M. Pourtorab :

" Je ne sais pas quelle est la couleur de tes yeux

Je sais : c'"est le monde multicolore"

Que c'est loin de la saveur des poèmes de Hafez et de Saâdi!)

4 - Pouvez-vous reconnaître le pays dans lequel a été enregistrée cette valse qui débute par une imitation du carillon de la cathédrale de Westminster).

(Réponse : Valse chinoise enregistrée à Tai Pei).

5 - Aux premières notes de cette chanson populaire arrangée pour voix et orchestre symphonique, pouvez-vous deviner d'où vient ce " folklore " ?

(Réponse : Arirang (chanson populaire de Corée).

6 - Et dans quel pays fut composée cette chanson d'amour accompagnée par des trompettes, saxophones, guitares électriques et batteries ?

(Réponse : Chanson Vê di (Rentrer chez toi), du Sud Viêt-Nam pendant les années d'intervention américaine.

2°) Comment s'effectue l'acculturation ?

Evidemment, volontairement j'ai choisi ces exemples amusants, véritables caricatures de ces musiques hybrides. Mais le processus d'acculturation est parfois plus nuancé.

a) Du bien on adopte un instrument étranger purement et simplement pour exécuter la musique traditionnelle.

Le violon, avec ses nombreuses possibilités a été adopté par les musiciens traditionnels de l'Inde du Nord où il prend même le nom indien de " sarangi " par ceux de l'Iran qui ont inventé une technique et un doigté " à l'irannienne " et par les Vietnamiens qui l'ont utilisé pour exécuter la musique traditionnelle du Sud.

Exemples musicaux : Violon (Inde du Nord)
" (Iran)
" (Viêt-Nam)

même la guitare hawaïenne peut être utilisée pour exécuter la même pièce Vong-cô (Nostalgie du passé) du Sud du Viêt-Nam.

Exemple : guitare hawaïenne.

Parfois, on adopte un ensemble occidental.

Voici à titre d'exemples trois exécutions de la même pièce du répertoire de musique chinoise du Sud (Canton) :

1 - Pièce Yu da ba xiao : la pluie frappe les feuilles de bananiers

Yang-qin : cithare à 36 cordes frappées semblable au Santur iranien.

2 - même pièce avec ensemble traditionnel et saxophone.

3 - même pièce par saxophones, clarinettes et trompettes.

On n'a même pas hésité à utiliser des instruments à sons fixes comme le piano pour accompagner une déclamation de poésie au Viêt-Nam.

Exemple de déclamation de poésie accompagnée de piano et de flûte traversière.

Même on n'a pas hésité à mélanger la musique traditionnelle avec la musique dite " renouvelée ".

b) Souvent on imite le jeu instrumental ou la technique vocale de l'Occident.

Un exemple de musique de Seta par le maître Ebadi (Dastgâh Mahur.)

Même Dastgâh Mahûr joué par un jeune musicien influencé par le jeu instrumental de l'Occident.

- c) Du bien, on séduit par certaines modalités d'exécution de l'Occident et de l'instrument utilisé. En soliste et en duo, on fait un instrument d'ensemble.
- 1 - Exemple de duo de Koto : dans la pièce traditionnelle Midare.
 - 2 - Exemple de Koto dodécaphonique par les mêmes musiciens traditionnels et leurs disciples dans un " quatuor de Koto ".
 - 3 - Exemple de 60 Koto joués ensemble par les élèves des mêmes maîtres.
- d) On a même voulu changer de genres et faire des adaptations de pièces traditionnelles.
- 1 - pièce Etenraku : musique de Cour au Japon.
 - 2 - même pièce adaptée pour baryton et piano. Il y a encore des exemples de changement du langage musical, de la transformation de la musique modale en musique tonale, de l'évolution du matériel d'exécution et des modalités d'exécution, du changement du répertoire et de la substance musicale.

C'est ce que l'on a remarqué dans les traditions musicales de l'Asie à l'heure actuelle.

3°) Les causes de l'acculturation sont multiples

- a - causes politiques : La colonisation a entraîné un certain colonialisme culturel. Les peuples colonisés cherchent à imiter ceux qui les ont dominés par la force, persuadés de la supériorité des cultures de ceux qui les ont vaincus par la supériorité de leurs techniques. Même ceux qui luttent contre le colonialisme, ont été aussi amenés à employer les instruments de musique et le langage musical de l'Occident souvent dans l'intention d'effacer une période triste et révolue de leur histoire.
- b - causes psychologiques : Les musiques traditionnelles évoquent parfois un passé récent d'humiliation. On assiste à un phénomène de dépersonnalisation : les jeunes se mettent à apprendre la musique occidentale. Ceux qui suivent la tradition éprouvent un complexe d'infériorité vis à vis de ceux qui jouent des instruments occidentaux; complexe d'infériorité qui provoque par réaction un complexe de supériorité chez les maîtres traditionnels qui n'acceptent plus de transmettre leur art à des " ignares " incapables de comprendre leur musique.

Résultat : la musique traditionnelle tombe en désuétude et l'acculturation fait de grands pas.

- c - causes socio-économiques : L'introduction et le développement des moyens de diffusion tels que la radiodiffusion, la télévision et les disques accélèrent le phénomène d'acculturation.

Les postes à transistors ont envahi les régions les plus reculées : les bergers, au milieu de leurs troupeaux, les agriculteurs dans leurs fermes peuvent

écouter à longueur de journée, la musique diffusée par les stations de radio et qui n'est pas toujours de la première qualité. La télévision présente la musique la plus " commerciale ", la plus rentable pour les producteurs. On peut en dire autant des disques.

A force de subir de tous les côtés une " agression musicale ", répétée, les jeunes à l'heure actuelle sont attirés ou fascinés par cette musique nouvelle facile à créer, facile à jouer, facile à retenir et n'ont plus la patience de consacrer plusieurs années de leur vie à apprendre la musique traditionnelle, alors que l'étude d'un instrument occidental lui assure par contre une vie confortable.

Et puis les changements d'ordre politique, ou sociologique, les guerres, les déplacements de population ont eu aussi des répercussions sur l'évolution de la musique traditionnelle.

Il faut distinguer toutefois deux sortes d'acculturation ou d'hybridation.

1 - hybridation appauvrissante avec parfois destruction du caractère national d'une des deux traditions en présence - comme c'est le cas des musiques traditionnelles d'Asie qui ont perdu leur caractère national à cause de l'influence de la mauvaise musique occidentale.

2 - hybridation enrichissante qui a conduit à l'épanouissement de la musique qui a emprunté des éléments étrangers à sa propre tradition (cas de l'Inde du Nord, du Japon et du Viêt-Nam que j'ai signalés au début de cette séance).

Il y a enrichissement lorsque les éléments empruntés sont compatibles avec la tradition originelle et appauvrissement dans le cas contraire. C'est en somme les problèmes de la compatibilité ou de l'incompatibilité des éléments en présence comme dans les cas de greffe réussie ou de rejet en biologie.

III - Y A-T-IL UNE REACTION CONTRE LA DEGRADATION QUI CONDUIT A LA DISPARITION DE CERTAINES TRADITIONS MUSICALES ?

Oui, bien sûr - Partout on a commencé - si l'on ne l'a déjà terminé - l'enregistrement systématique des musiques de tradition populaire ou savante.

Citons entre autres, plusieurs centaines de milliers de phonogrammes des archives de la N.H.K. (radio nationale japonaise) plus de 7000 au service de la Recherche musicale de la République démocratique du Viêt-Nam, en 1970 et dont 5000 ont été perdus à cause de la guerre, des centaines de milliers en Allemagne à Berlin, à Köln, en France au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, et du Musée des Arts et Traditions populaires, à la Section musicale du Musée Guimet, un très grand nombre aux archives de la Sangeet Natak Akadémie à New-Delhi, 316 bandes représentant 160 heures d'enregistrement au Centre de collecte de documents sonores et de recherche musicale à Téhéran, plus de 4000 bandes représentant 2000 heures d'enregistrement au Centre de musique traditionnelle de l'Iraq pour ne citer que ces exemples.

Des musicologues isolés ont enregistré pour leurs recherches personnelles des documents qui sont devenus très précieux à l'heure actuelle. Nous pensons à Jacques Brunet, musicologue français qui a conservé sur bandes magnétiques plus de 50 heures de musique cambodgienne et un très grand nombre d'enregistrements de musique de Java, de Bali, du Laos, de la Thaïlande et de la Birmanie, à Mademoiselle Wajiha Abdul-Hak, musicologue syrienne qui a enregistré plus de 3000 phonogrammes (plus d'une centaine d'heures de musique), dans 14 pays arabes, à Madame Isabel Aretz, compositeur et musicologue du Vénézuéla, qui a recueilli plus de 1000 bandes sur la musique populaire de

tous les pays de l'Amérique latine sauf le Brésil. Je ne cite là que les noms des musicologues qui m'ont communiqué les résultats de leurs moissons. Mais il y a encore M. Hugo Zemp qui a travaillé d'abord en Afrique puis en Océanie, Madame Mireille Helffer qui a recueilli un grand nombre de documents sur le Népal, Madame Hamayon, des documents sur la Mongolie, M. Kristopher Schipper qui a enregistré beaucoup d'exemples de musique taciste à Taiwan etc... Il faut citer encore les archives des départements d'ethnomusicologie de plusieurs universités allemandes, britanniques et américaines, les archives des services de recherche musicale ou des instituts d'art oriental des pays socialistes. Faute de renseignements nous ignorons l'importance des recherches musicales en Chine populaire. Il est d'ailleurs impossible de citer tous les travaux importants relatifs aux traditions musicales des pays d'Asie.

Je voudrais seulement pour terminer citer trois Centres d'enseignement et de recherche que j'ai pu visiter en Août 1975 à Teheran et en Novembre 1975 à Bagdad.

Le Centre de préservation et de propagation de la musique traditionnelle de l'Iran créé grâce à l'aide financière et au soutien moral de Dr Rez Ghotbi, Directeur général de la Télévision iranienne et dirigé avec compétence et dévouement par le Dr Dariouche Safvate qui fut pendant plusieurs années professeur de musique iranienne dans notre Centre d'Etudes de Musique Orientale. Madame Nelly Caron, Secrétaire générale du Centre d'Etudes de Musique Orientale a si bien présenté le Centre dans le bulletin du CEMO, N° 10-11 en 1972 que je suis tenté de vous renvoyer pour plus ample information (ci-dessous extrait de ce bulletin).

o
o o

L'IRAN CREE UN CENTRE CONSACRE A LA PRESERVATION ET A LA PROPAGATION DE SA MUSIQUE TRADITIONNELLE

par Mme Nelly CARON

L'Iran vient de donner un exemple que l'on souhaite voir suivi par tous les pays d'Orient détenteurs d'une grande tradition musicale : conscient de l'importance que présente, tant pour la culture de sa propre nation que pour celle du monde entier, la préservation de sa musique traditionnelle, il a récemment créé un organisme voué à cette tâche.

A. M. QOTBI, Directeur de la Télévision iranienne, revient le mérite de cette initiative, et aussi à Dr Dariouche SAFVATE, auquel il en a confié la réalisation.

---OOO---

Au Nord de Téhéran, face à la chaîne montagneuse de l'Alborz, et sur la gauche de la longue avenue Pahlavi - cet axe de la ville auquel on se réfère comme à une tonique - s'étendent les modernes bâtiments de la TV iranienne. Mais comme un symbole d'équilibre entre hier et demain, c'est de l'autre côté de l'avenue, dans une poétique maison précédée d'un jardin persan dont le bassin reflète l'if, le saule et la rose, que naquit, en 1969, le Centre de Préservation et de Propagation de la Musique Traditionnelle Iranienne.

Dr Safvate en résume brièvement les raisons :

...../

" Aujourd'hui, en Iran, on réalise que la musique traditionnelle est sur le point de disparaître. Tout le monde écrit à ce sujet et crie " au secours ! " et même les personnes responsables de cette disparition - pas totale, mais déjà menaçante - s'alarment avec les spécialistes et disent qu'il faut faire quelque chose.

Il y a une vingtaine d'années, un grand nombre de maîtres traditionnels vivaient encore et le danger ne se faisait pas sentir. L'essentiel, pensait-on, était de les enregistrer. Mais peu à peu, la plupart s'éteignirent et l'on commença à sentir le péril. Les théoriciens se mirent à écrire des livres et, s'imaginant que la musique savante iranienne n'est que l'ensemble de certaines mélodies, ils entreprirent de noter celles-ci, en général de façon très simplifiée et assez défectueuse, en transformant par exemple un sept temps en un six temps.... Puis, quand ils considèrent ces transcriptions, ils jugèrent qu'il ne s'agissait que de petits airs sans grand intérêt et décrétèrent qu'il fallait modifier cette musique. Ils se livrèrent donc à des inventions et innovations diverses.

Quant aux musiciens exécutants, ils déploraient que la majorité de ces notations et livres théoriques ne leur soit guère plus utiles que s'ils avaient été écrits dans une langue inconnue !

En effet, notre musique, de tradition orale, est un ensemble d'éléments qui se tiennent et qui constituent tout un organisme vivant. Si l'on coupe un organe d'un organisme, cet organe perd sa vie et sa raison d'être, et l'organisme entier se trouve perturbé. L'important n'est pas d'analyser si tel goushé(1) se situe dans le premier ou dans le second tétracorde, nous pourrions même dire : l'important n'est pas la mélodie, mais la façon de la jouer, la faculté de transmettre à travers elle cette effusion de sentiments qui est le propre de la musique iranienne. Et cela ne peut se communiquer que par l'exemple vivant.

Loin de nous, certes, la pensée de négliger les livres d'auteurs qualifiés (2), les notations, qui, bien faites, peuvent être d'utiles aide-mémoires, et nous leur faisons une large place ainsi surtout qu'aux enregistrements, dont l'importance est considérable. Mais quelle que soit leur valeur, ils ne peuvent pas remplacer l'enseignement direct, la transmission vivante de maître à élève.

Aussi avons-nous réuni les plus authentiques des maîtres encore parmi nous et les avons-nous chargés de la mission de former une nouvelle lignée de grands musiciens traditionnels.

Un premier " noyau " est déjà au travail. Par ailleurs, des concerts sont en préparation, des disques seront édités, des émissions de radio et de télévision, réalisées, et ainsi, cette musique raffinée, classée " de haute culture " par les musicologues du monde entier, et qui était naguère le privilège d'un petit nombre, pourra être entendue de tous et connaîtra la diffusion qu'elle mérite."

---oOo---

Transféré cette année dans de plus vastes locaux, vu le développement de ses activités, le Centre comporte actuellement trois sections principales, dont les titres sont (par ordre chronologique de réalisation) :

...../

(1) Les goushés sont les séquences mélodiques en lesquelles se développent les douze Avâz, systèmes modaux principaux et fonds essentiel de la musique savante iranienne.

(2) La valeur du " Livre du Radif " de M. Ma'aroufi, en particulier est incontestable.

- 1) Lutherie
- 2) Archives-Docummentation-Recherche
- 3) Enseignement.

1) - LUTHERIE : Le but essentiel de cette section est de rechercher les secrets de fabrication des grands luthiers de jadis.

Des instruments anciens servent de modèles et permettent d'étudier ce qui en fait les qualités. Ils sont prêtés au Centre par des musiciens et des collectionneurs, comme le maître Nur-Ali BORUMAND, possesseur d'un santour (3) très ancien et très remarquable.

C'est précisément sur la fabrication des santours que l'on s'est d'abord penché. L'atelier a déjà réussi des instruments nettement supérieurs à ceux que l'on trouve d'habitude, mais il ne s'estime pas encore satisfait et poursuit ses recherches.

Un luthier considéré comme l'un des quatre meilleurs constructeurs de santours, M. Abbas Amir REZVANI, dirige la fabrication en général, et celle des santours en particulier.

L'atelier réalise aussi des kamantchéhs (4), avec l'aide des conseils du maître BAHARI; des setârs (5), qui bénéficient de la longue expérience de M. ESHGHI, élève direct de maîtres anciens, et constructeur de milliers de sétars: en Iran tout le monde joue sur ses instruments. Enfin, depuis quelques mois, on a commencé de travailler sur les târs (6).

Comme le Centre ne peut garder tous les instruments expérimentaux, il en cède certains, mais au strict prix de revient. Pour le moment du moins la fabrication n'est donc pas commerciale.

Sept personnes sont attachées à la section Lutherie : MM. Abbas Amir REZVANI et ESHGHI déjà nommés, ZAD-KHEYL, SIMTCHI, Kholdi, MUSAVI et MORADI.

M. Mehdi KAMALIAN supervise cette section, et plus spécialement la fabrication des târs.

2) - ARCHIVES - DOCUMENTATION - RECHERCHE : Ce département s'était fixé comme première mission l'enregistrement du Radif, fonds essentiel de la musique iranienne savante, par des maîtres vivants détenteurs de la tradition authentique.

Si nous savons que la place faite à l'improvisation dans la musique iranienne confère à celle-ci une vie sans cesse renouvelée nous n'ignorons pas que cette création spontanée doit s'appuyer sur une structure de base bien établie. Mais certains grands maîtres n'en peuvent pas moins apporter des modifications et même créer de nouveaux goushés (1), à condition de respecter les règles fondamentales et l'esprit du Radif. C'est ainsi qu'il y a eu plusieurs Radifs, dont chacun portait le nom de son " auteur ". Beaucoup ont été perdus, et l'on se base sur le plus classique qui subsiste. Trois versions en sont présentement en cours d'enregistrement :

...../

(3) Le santour est une cithare à cordes frappées avec deux fines baguettes.

(4) Le kamantchéh est une vièle à quatre cordes (jadis trois) dont la table est faite d'une membrane et dont les crins de l'archet souple sont tendus avec les doigts.

(5) Setâr : petit luth à quatre cordes (jadis trois), au manche long et fin. Les cordes sont pincées avec l'ongle de l'index droit.

(6) Iâr : luth à six cordes (jadis cinq), dont la caisse présente un double renflement et dont la table d'harmonie est une membrane qui porte le chevalet. Les cordes sont pincées avec un plectre.

1°) Le maître Nur Ali BORUMAND exécute (au târ) la trame pure du Radif, sans improvisations, en marquant un arrêt entre chaque goushé pour être bien clair, et en annonçant le titre de chacune de ses séquences.

Ce document, qui donne la structure de tous les goushés, ne sera pas commercialisé : il est destiné à l'enseignement et demeurera comme référence.

2°) M. HORMOZI et 3°) M. FURUTAN jouent chacun leur version personnelle (au setâr) en faisant les " ponts " entre les goushés et en improvisant.

L'enregistrement des trois maîtres totalisera de vingt à trente heures. Celui de M. FURUTAN dépassera probablement une dizaine d'heures, car le musicien exécutera aussi des compositions anciennes, des pièces rythmiques telles que des Rèngs et des Tchahârmezrabs non inclus dans le Radif proprement dit, mais qui sont également de la musique savante.

Tous les goushés joués par M. BORUMAND se trouvent dans le " Livre du Radif " noté par M. MA'ARUFI, mais ce livre contient aussi certaines séquences que M. BORUMAND n'enregistrera pas, car si d'éparses qu'elles étaient elles se trouvent rassemblées et insérées dans cet ouvrage, elles ne peuvent néanmoins être considérées comme appartenant au Radif.

On envisage de ne pas se limiter à ces trois documents importants, et d'enregistrer aussi dans leurs Radifs respectifs tous les autres maîtres authentiques avec lesquels on pourra prendre contact.

---oOo---

Outre l'enregistrement de grands musiciens traditionnels contemporains, la section a entrepris la recherche, aux fins de recopie sur bandes magnétiques, des disques et rouleaux anciens de valeur et de tous enregistrements d'exécutions de maîtres disparus, réalisés et conservés par des amateurs et des collectionneurs. L'écoute des bandes sera ouverte aux chercheurs et aux étudiants qu'ils soient iraniens ou étrangers, et des copies pourront être envoyées dans certains cas.

Les archives sonores sont placées sous la responsabilité de Mme Fozieh MADJID.

---oOo---

La section prépare aussi la notation de documents sonores, avec la méthode préconisée par le Centre, c'est-à-dire une notation sur deux portées, la supérieure présentant " l'ossature " de la pièce musicale, et l'inférieure une notation aussi détaillée que possible. Cela est le fruit de l'expérience, et permet à la personne qui veut lire le morceau de discerner d'abord la ligne mélodique, puis d'ajouter les détails de la portée inférieure.

La collaboration de M. MASOUDIEH, élève iranien de M. Marius SCHNEIDER, est requise pour ce travail.

Mais il va de soi qu'aucune notation de musique traditionnelle, si perfectionnée soit-elle, ne pourra prétendre à dispenser de l'enseignement oral, et ne sera jamais qu'un aide-mémoire.

---oOo---

...../

La plupart des textes anciens sur la musique persane ont été écrits en arabe littéraire, et les théoriciens qui se sont par la suite penchés sur ces textes n'ont pas été exempts d'erreurs dans leurs interprétations. Aussi le Centre a-t-il décidé d'entreprendre une étude approfondie de ces écrits, qu'il a confiée à M. Ali SHARIFIAN, Docteur-ès-Lettres de l'Université de Paris (Littérature Arabe).

M. SHARIFIAN est également chargé de la bibliothèque, en voie de constitution, et que l'on compte enrichir progressivement de manuscrits originaux ou photocopiés et de tous les documents sur la musique iranienne que l'on pourra retrouver. Tâche difficile étant donné les destructions et les pillages infligés à l'Iran au cours de son histoire. Mais un vaste champ de recherches ne s'en offre pas moins à ceux que la question intéresse.

Sur le plan de la pratique instrumentale, une étude comparative entre les méthodes de jeu des anciens et des modernes est menée par deux musiciens du groupe dont nous parlerons plus loin :

a) Etude des techniques de santour, par M. Madjid KIANI, soliste de santour et licencié en musique de l'Université de Téhéran;

b) Etude sur les techniques de zarb (7), par M. Nâsser FARHANG FAR, soliste de zarb, poète et calligraphe.

---oOo---

La branche " Recherche " sera petit à petit étendue, au fur et à mesure des progrès du travail. Les problèmes proprement historiques de la musique iranienne seront étudiés et l'on envisage une section consacrée à la musique populaire.

Notons aussi qu'un bulletin périodique est en préparation qui traitera de toutes les questions se rattachant à la musique traditionnelle iranienne.

La section Archives-Documentation-Recherche est placée sous la direction de M. Mehdi KAMALIAN.

Quant aux réalisations artistiques et techniques, elles sont confiées à M. Irâj ANVAR, qui est aussi metteur en scène à la TV. M. ANVAR a entre autres réalisé pour le Centre un film sur la fabrication des setârs.

---oOo---

3) - ENSEIGNEMENT : Il fallut deux ans pour réaliser cette troisième section, la plus importante, car d'elle dépend la vie, présente et future, de la musique iranienne savante.

Officiellement active depuis le printemps 1972, la branche " Enseignement " constitue une innovation : c'est la première fois en effet - à notre connaissance du moins - qu'un gouvernement offre gratuitement à de jeunes musiciens :

- une formation exceptionnelle donnée par les plus grands maîtres;
- l'audition et les conseils des meilleurs musiciens vivants et l'écoute d'enregistrements de maîtres du passé;

...../

(7) Zarb : tambour-calice à une peau, joué avec les deux mains

- des cours et des conférences sur divers sujets susceptibles d'enrichir leur personnalité et leur art;
- des locaux mis en permanence à leur disposition pour leurs études;
- et enfin des bourses suffisantes pour leur permettre de se donner entièrement aux dites études et d'être libérés des soucis pécuniaires du quotidien, donc des travaux " alimentaires " qui trop souvent absorbent une grande partie de leur temps.

Pour être admis, le musicien doit faire preuve de dons évidents, posséder déjà une technique solide, une mémoire auditive aussi fidèle qu'immédiate ("avoir un bon magnétophone dans la tête", dit D. Safvate) - l'enseignement étant essentiellement oral - et être animé d'une volonté de travailler et d'un amour de la musique assez grands pour décider de consacrer plusieurs années à cette " super-formation ", qui demande beaucoup de peine et de patience, pour ne pas dire une manière d'ascétisme.

Les exigences du programme de travail sont les suivantes :

- Apprendre par coeur tout le Radif (autrement dit les douze Avâz (8), donc les centaines de goushés qui les constituent);
- Apprendre par coeur au moins cent dix morceaux rythmiques anciens et authentiques
- Devenir capable de " répondre " à un chanteur, c'est-à-dire de pouvoir reproduire exactement sur l'instrument ce que le chanteur vient de chanter (et qui comporte généralement de l'improvisation), ce qui requiert la faculté de " suivre " sans faille ce déroulement et de le mémoriser;
- Pouvoir et savoir improviser. Non pas comme on le fait souvent aujourd'hui, en " flânant " sur les notes, sans autre but que de gagner du temps. Il s'agit d'une improvisation réelle, aussi logique et structurée qu'inspirée et esthétique, qui s'inscrit dans la démarche du Radif et dont un connaisseur puisse dire : " C'est le Radif développé ".

Cela implique non seulement de connaître tous les goushés, mais aussi, de les avoir assimilés, de les vivre, de telle sorte que le musicien puisse créer spontanément dans le cadre de chacun en en respectant l'esprit, ce à quoi il ne peut parvenir qu'à force de les jouer chaque jour et de les entendre et réentendre joués par les maîtres.

Les joueurs de zarb (7) ne sont pas exemptés d'apprendre les goushés, car non seulement le rythme, mais aussi le choix des types et des sonorités des frappes (plus graves, ou plus aiguës, plus sèches ou plus sonores, etc...) doivent être justifiés par la mélodie que le tambour accompagne.

---000---

Les musiciens sélectionnés par le Centre sont aujourd'hui au nombre de quatorze (9) et représentent à eux tous, les principales disciplines instrumentales : târ, setâr, ney (10), kamantcheh, santour, zarb, et le chant, qui tient une place

...../

(8) voir (1) page 10 de ce G.A.M.

(9) Le groupe qui s'est manifesté en public dès cette année est composé de MM. RAZAVI, chant; KIANI, santour; ZOLFONDUN, târ et setâr; LOFTI, târ; HADADJIAN, ney; GANDJERI, kamantcheh; FARHANG FAR, zarb.

(10) Le ney est une flûte oblique en roseau.

prépondérante dans la musique iranienne.

Certains jeunes musiciens fréquentent aussi le Centre et aspirent à faire partie du groupe, ce qu'on ne peut encore leur accorder, soit qu'ils n'aient pas atteint le degré exigé, soit pour des raisons de budget, ou autres. Ils sont toutefois admis comme auditeurs, et suivant leurs progrès et les possibilités, leur demande sera réexaminée par la suite.

Le professeur principal et permanent du groupe est le maître Nur Ali BORUMAND, un des rares représentants intègres et authentiques de l'ancienne tradition et qui, nous l'avons vu, enregistre le Radif destiné à constituer la référence de base. Ce Radif dans lequel il a été formé, il l'inculque aux élèves à travers le chant et les divers instruments, et il enseigne aussi la technique du târ et du setâr.

Les maîtres KARIMI (chant) et BAHARI (kamantcheh) dispensent également leur enseignement au groupe.

Ouvrons ici une parenthèse : il ne faudrait pas s'imaginer que former un musicien traditionnel équivaut à modeler une copie exacte de son maître. S'il est indispensable que ce dernier exige de son élève une imitation scrupuleuse jusqu'à ce que le Radif et les complexes subtilités de ses caractères expressifs soient assimilés à fond, une fois ce point atteint, l'enseignement de l'improvisation interviendra, puis le maître laissera se manifester la personnalité de son élève. Sur les fermes bases acquises, elle pourra s'épanouir librement et marquer de son sceau le style qui caractérisera le nouvel artiste.

---oOo---

En dehors du Radif, il existe d'autres connaissances à acquérir, et le Centre invite des musiciens susceptibles de montrer différentes techniques et différents styles à venir faire des cours et des démonstrations commentées.

D'autres cours complémentaires vont aussi être organisés, comme celui sur le son et ses influences psycho-physiologiques. Mais en premier lieu se placera celui sur la poésie mystique iranienne. En effet, un des problèmes majeurs de la plupart des musiciens actuels est qu'ils ne connaissent pas cette poésie, qui est inséparablement liée à la musique savante. De ce fait, ils ne peuvent sentir vraiment - ni, par conséquent, exprimer - l'infinie richesse et la signification profonde de cette musique. Moyen de travail technique essentiel pour le musicien, la poésie iranienne est aussi un moyen d'élever son esprit et de lui permettre d'atteindre l'état intérieur (Hâl) qui doit exalter son jeu et inspirer son improvisation.

---oOo---

Tout en s'attachant à former de grands solistes, le Centre veut aussi ouvrir à tous l'accès à la vraie musique iranienne (ce qui n'est pas possible dans les autres établissements) et organise des cours publics de chant et des six instruments traditionnels principaux.

L'enseignement est assuré par les musiciens du groupe, ce qui justifie administrativement les bourses dont ils bénéficient, lesquelles correspondent pour 2/3 à l'enseignement qu'ils reçoivent et pour 1/3 à celui qu'ils dispensent.

Une prochaine étape comprendra des cours de ûd (11) de qânoun (12), de

...../

flûte traversière européenne et de violon (les deux joueurs) de kamantcheh sont aussi violonistes).

Flûte européenne, violon... cela peut sembler paradoxal. Mais ce n'est là qu'une apparence. Aujourd'hui, la plupart des jeunes sont attirés d'abord par les instruments occidentaux. Or, s'ils travaillent avec des professeurs formés uniquement à l'occidentale, ils perdront toute chance, au cas où ils seraient un jour attirés vers la musique traditionnelle, de pouvoir jouer " juste de façon authentique ", parce qu'ils seront conditionnés par des habitudes techniques et celle de la musique tempérée.

Mais s'ils apprennent le violon, par exemple, et qu'on leur donne la technique iranienne de l'archet et des doigts viendra un moment où ils comprendront que pour se perfectionner et affiner leur oreille, ils devraient s'initier aussi au kamantcheh. De même pour la flûte et le ney, la guitare et le târ, etc... Ainsi ces étudiants pourront-ils prendre un contact direct avec la musique traditionnelle authentique et choisir en connaissance de cause leur orientation musicale.

---oOo---

Selon le souhait de Dr Safvate, le Centre est un peu le deuxième foyer des jeunes musiciens du groupe. Ils y travaillent plusieurs fois par semaine sous la direction de M. Borumand et avec les autres professeurs, et y viennent presque chaque jour pour assister aux cours complémentaires et aux conférences, pour étudier, répéter, consulter des documents, écouter des enregistrements et s'enregistrer eux-mêmes afin de constater leurs progrès comme leurs défauts.

Ils s'y délassent aussi, en devisant autour de la tasse de thé ou de café que les deux huissiers-appariteurs ont, entre autres tâches, celle d'apporter à tout moment aux visiteurs de même qu'aux maîtres et aux élèves, selon les coutumes de l'hospitalité et de la courtoisie iraniennes.

C'est au Centre également que nous avons rencontré, connu, écouté ces " espoirs " de la musique, et que nous avons constaté le niveau déjà élevé qu'ils ont atteint après seulement les premiers mois de cette formation supérieure, dont les principes ont de longue date fait leurs preuves et dont les moyens sont adaptés à notre temps.

La sûreté de leur technique, la pureté de leur style, la qualité de leur sensibilité et, dès les premières apparitions en public, le don de " créer l'atmosphère ", furent une révélation, en particulier pour des auditeurs européens.

Aussi, quoique ces jeunes artistes n'aient pas encore rempli toutes les exigences du programme défini plus haut, Dr Safvate a consenti, tant pour les encourager que pour bien leur fixer le point qu'ils doivent atteindre, à donner dès maintenant à leur groupe le titre sous lequel ils ont participé au Festival de Shirâz 1972 :
" Les Solistes Traditionnels de Téhéran ".

" Trois éléments sont nécessaires pour qu'un musicien devienne un vrai musicien traditionnel (13)", dit encore Dr Safvate.

...../

- (11) Le Ôd est un luth très ancien, autrefois appelé barbat en Iran. Longtemps délaissé par les Iraniens, il semble retrouver chez eux une certaine faveur. Cet instrument comporte aujourd'hui six cordes doubles et se joue avec un plectre fait d'une plume d'aigle. Il est très répandu dans le monde arabe.
- (12) Le gânoun est une cithare dont on attaque les cordes avec les deux index munis chacun d'un doigtier fait d'une tige de plume ou d'une lamelle d'écaille maintenue par une bague de métal. On rencontre cet instrument dans tout le monde islamique. L'Iran l'a assez longtemps négligé, mais paraît lui témoigner un renouveau d'intérêt.
- (13) voir page suivante.

1°) Comme nous l'avons vu : connaître à fond le Radif et surtout la manière de le jouer. Car mieux vaut celui qui n'aurait appris que Shour (14), par exemple, mais serait capable de faire vivre à ses auditeurs tous les états d'âme impliqués dans ce Dastgâh, que celui qui saurait par coeur tous les goushês du Radif, mais n'en transmettrait que les notes.

2°) Avoir l'esprit traditionnel. Il ne s'agit plus de théorie ou de technique. Il s'agit d'une culture intérieure, de connaissances qu'on apprend avec le coeur : désintéressement, libération du souci des résultats extérieurs, refus du brio facile, des concessions faites au public en vue de lui plaire... Pour le musicien traditionnel, la technique, vocale ou instrumentale, et la science du Radif sont les moyens, et l'esprit traditionnel, la fin.

3°) La faculté de créer un " climat ". Jadis, les concerts de musique savante se déroulaient dans l'intimité de petits groupes de connaisseurs, et l'échange émotionnel entre le musicien et ses auditeurs se trouvait plus favorisé que lorsque, de nos jours, l'artiste doit affronter une grande salle et un large auditoire plus ou moins averti. Transformer cet " affrontement " en " communion " demande souvent une grande maîtrise pour tout musicien sans doute, mais particulièrement lorsqu'il s'agit d'un " traditionnel ", car, quelles que soient les circonstances, ses facultés de création spontanée, constamment sollicitées, doivent demeurer disponibles et le " Hâl ", cet intense état intérieur qui seul lui permet de délivrer un authentique message, doit être atteint et ne pas de démentir ".

Message éternellement nouveau, qui inspirait récemment à un critique la conclusion que nous lui emprunterons :

" ... la technique et la profonde spiritualité de cet art font que c'est toujours la première fois qu'on écoute une telle musique. On ne saurait combler à jamais son âme du recueillement d'un soir."

Nelly CARON.

QUELQUES CENTRES D'ENSEIGNEMENT ET DE RECHERCHE SUR LA MUSIQUE TRADITIONNELLE DE L'IRAN ET DE L'IRAK

par M. TRAN VAN KHE

(extrait du bull. N° 16/17 du CEMO)

1 - Mme Nelly CARON, Secrétaire générale du CEMO a déjà si bien présenté le Centre dirigé par le Dr. SAFVATE (texte reproduit ci-dessus) que je n'y reviens plus. Je voudrais seulement souligner le fait que

(13) Voir à ce sujet : " Les Traditions Musicales : IRAN ", par Nelly CARON et Dariouche SAFVATE. Chapitre XVII : " Les critères du musicien traditionnel ". Buchet-Chastel; Paris, 1966.

(14) Parmi les douze Avâz, sept sont particulièrement importants et portent le nom de Dastgâh-s Shour est l'un d'eux.

(15) Michel Sourrouille : Article paru dans le " Journal de Téhéran ", Avril 1972.

Dr. Dariouche Safvate qui dirige avec compétence et dévouement ce Centre unique dans son genre, nous donne un exemple de "préservation active". Dans mon exposé introductif à la Table ronde sur la préservation et la présentation des musiques et danses traditionnelles des pays d'Asie ; au Congrès du Conseil international de la Musique à Montréal le 5 Octobre 1975, j'ai distingué deux types de préservation :

1°) On enregistre systématiquement sur bandes magnétiques, des musiques en voie de disparition pour constituer des archives sonores, témoins d'une période révolue de l'histoire de la musique de plusieurs pays dans le monde. Travail très utile, indispensable pour une bonne connaissance d'une tradition musicale et pour les travaux comparatifs de recherche, mais travail de "préservation passive" tout de même.

2°) Pour qu'une tradition musicale soit réellement préservée, il faut qu'elle soit vivante. Il faut que les jeunes acceptent de la recevoir des vieux maîtres qui consentent à la leur transmettre sans restriction. La préservation dans ce cas est active et c'est ce qui se rencontre au Centre dirigé par Dr. Dariouche Safvate. Non seulement des jeunes musiciens dont le niveau culturel est celui des étudiants d'Université et qui ont une expérience de 10 ans ou plus de pratique instrumentale ou vocale, reçoivent un salaire pour perfectionner leurs connaissances auprès des maîtres authentiques et incorrestés comme Maître Abdollah Davâmi, Maître Hormozi pour le Târ et le Sitar. Maître Bahâri pour le Kemantché et Maître Karîmi pour le chant, Dr. Dariouche Safvate pour le Santour etc... mais encore chacun d'eux dispose d'une salle particulière dans laquelle il peut s'exercer et enregistrer ses exécutions sur un magnétophone personnel afin de se rendre compte de ses défauts. Mr. Daryoosh Talai, joueur de Târ, étudiant au Centre, a déjà un jeu très sûr et une technique exceptionnelle. Mais en plus des cours reçus au Centre, il n'hésite pas à se rendre une fois par semaine chez Maître Abdollah Dâvarni à plus de 50 kilomètres de chez lui pour travailler pendant une heure avec le Maître. Dr. Dariouche Safvate a fait appel aussi à des Maîtres-luthiers comme Maître Eshghi qui grâce au salaire donné par le Centre, a retrouvé sa santé et a transmis sa précieuse expérience aux jeunes luthiers du Centre. De leur côté les étudiants du Centre tout en enrichissant leurs connaissances auprès des Maîtres, dispensent également un enseignement d'initiation à ceux qui sans se destiner à une carrière de musicien professionnel cherchent à comprendre la tradition musicale de l'Iran pour mieux l'apprécier.

Réunissant des conditions favorables pour que des jeunes apprennent

à jouer ou à écouter, pour que la tradition authentique soit transmise et reçue sans réserve, et que l'héritage musical soit non seulement préservé mais développé, le travail de Dr. Dariouche Safvate, accompli grâce à l'aide financière et au soutien moral de Dr. Ghobi, Directeur Général de la Télévision iranienne, a commencé à porter ses fruits. Nous lui souhaitons un développement plus ample encore et des activités encore plus élargies.

ooo0ooo

② C'est aussi à l'ombre de la Télévision iranienne, sur l'initiative de Mademoiselle Fozieh Majd, soutenue par Dr. Ghotbi, que s'est créé il y a plus de trois ans et demi, en Octobre 1972, un Centre de collecte et de recherche sur la musique de l'Iran. C'est assez surprenant de trouver dans deux grandes salles des bâtiments de la Télévision iranienne, un Centre qui fait le travail d'un département d'ethnomusicologie des Musées. Des fichiers très bien tenus, des bandes très bien enregistrées et conservées - il y avait, le jour où je suis venu visiter ce Centre le 4 septembre dernier, 319 bandes représentant 160 heures de documents sonores recueillis au cours de 12 missions d'enquête et de travail sur le terrain dans différentes provinces de l'Iran indiquées sur une carte murale par des petits drapeaux de couleurs différentes - un matériel moderne, des magnétophones Nagra, Stellavox, pour le travail sur le terrain, d'autres grands magnétophones pour la copie des bandes magnétiques, les magnétophones à cassettes pour enregistrer les réponses aux diverses questions posées par les enquêteurs, un matériel professionnel de caméra sonore pour films 16 m/m, une équipe de recherche qui groupe autour de Mademoiselle Fozieh Majd, un ethnologue et compositeur, professeur à l'Université de Téhéran, Dr. M. T. Massudieh, qui a fait ses études d'ethnomusicologie à l'Université de Cologne (Köln) en Allemagne fédérale sous la direction du Professeur Marius Schneider, Mr. Lotfi, qui enseigne le Târ, luth iranien, à l'Université de Téhéran, Mr. Kamalvian, spécialiste des instruments de musique, et d'autres musiciens comme Mr. N. Farhangfar (Zarb, tambour iranien à une peau frappé à mains nues) Mr. M. Kiani, joueur de Santour, cithare à 72 cordes frappées - ou plus exactement à 18 cordes quadruples passant sur 18 chevalets - et des techniciens cinéastes et ingénieurs du son. Cette équipe a déjà réalisé plus de 5 heures de films sur les musiciens et les danses populaires de plusieurs régions de l'Iran : Mademoiselle Fozieh Majd ne se contente pas de ce travail de "préservation passive" mais elle a conçu tout un projet de "préservation active" grâce aux subventions accordées aux maîtres de musique populaire pour qu'ils soient libérés de tous soucis matériels afin de se consacrer entièrement à leur art en enseignant cette musique aux jeunes et en

jouant - en exclusivité, il est vrai - pour la Télévision iranienne. Déjà elle a pu présenter depuis quelques années, dans un programme de musique des régions de l'Iran au Festival d'art de Shiraz-Persepolis, des musiciens populaires jouant des instruments populaires comme le dotar, luth à 2 cordes pincées. Cette année, j'ai pu écouter Olya Qoli Bakhshi Yeganeh, un excellent joueur de dotar de Daragaz dans le Khorassan, programme très intéressant en deux parties qui commençait par une prière pour obtenir la grâce divine et qui se terminait par deux poèmes de Makhdum Qoli chantés et accompagnés par cet excellent soliste, en passant par d'autres poèmes chantés et des pièces instrumentales qui se réfèrent aux différents "Maqam" comme Qerekh, Tajnis, Shah Delbar, Zarenji ... - Mademoiselle Fozieh Majd m'a fait écouter plusieurs "échantillons" de musique populaire d'un très grand intérêt et d'un haut niveau artistique. Citons entre autres l'histoire d'origine tartare de Zohre et Taheri chantée par Mohamad Hosseyn Yeganeh qui s'accompagne au dotar, enregistrée à Qhuchan au Khorassan, une partie de l'épopée Mir Ghanbar chantée par Lal Baksh Peyke accompagnée par lui-même au luth tanbireh et par Ahmad Navazi également au luth tanbireh et par Gholam Heydar Baluch à la vièle sorud, (enregistrée à Chah-behar au Baluchistan) ; un solo du luth dotar par Nazar Mohamad Soleymani enregistré à Tayebad (Khorassan) et des enregistrements inédits comme celui d'une flûte double, doney, dont l'une donne le bourdon et l'autre la mélodie jouée par Ramezan Chakeri à Irarshar (Baluchistan), ou celui d'une voix imitant la flûte comme celle que l'on peut entendre en Mongolie, exécutée par Heykalu à Chah-behar (Beluchistan), ou encore celui d'un chant de mariage exécuté par les femmes de Tabasseyn au Sud Khorassan présentant des éléments intéressants de polyphonie vocale. Non seulement ces enregistrements sont intéressants du point de vue de la recherche musicologique, mais ils présentent un niveau artistique très élevé. Les musiciens de l'équipe de recherche de Mademoiselle Majd m'ont présenté un programme de musique persane avec Mr. Lotfi au Târ accompagné par Mr. Farhangfar au Zarb et Mr. Kiani au Santur accompagné par Mr. Farhangfar au Zarb.

Mademoiselle Majd envisage de présenter ces documents exceptionnels au public iranien à travers la Télévision ou la Radio de l'Iran. Je lui ai suggéré de les publier sous forme de disques, de monographies ou articles de revue, et de préparer un catalogue de tous ces enregistrements introuvables dans le commerce et qui intéresseront sûrement les musicologues et les mélomanes du monde.

Un autre institut de recherche sur la musique traditionnelle de l'Iran sera prochainement créé par l'Académie des Beaux-Arts avec l'aide et le soutien du Ministre des Beaux-Arts et dirigé par mon ami le Professeur Mehdi Barkechli. Il m'a fait savoir qu'autour de lui se groupent les maîtres de musique traditionnelle et des personnalités connues comme Dr. Dariouche Safvate, Mr. Pourtorab, Professeur au Conservatoire de Teheran et Dr. Arjang Nadji, docteur en physique, acousticien qui revient de France. Cet institut de recherche a l'intention d'acquérir plusieurs instruments électro-acoustiques de mesure et d'analyse comme le sonograph, et Dr. Barkechli a été séduit par le Cantor, l'orgue expérimental inventé par Mr. Emile Leipp et qui se trouve au Laboratoire d'acoustique musicale de la Faculté des Sciences de Paris.

Formons le voeu que ces centres et institut se développent pour le bien de la tradition musicale de l'Iran.

oooOooo

③ A Bagdad, un jour avant l'ouverture de la conférence internationale sur la musique arabe, j'ai pu visiter le Centre de Musique Irakienne, dirigé par Dr. Sheherazade Hassan.

Même surprise pour moi. Ce centre n'est pas abrité par quelque Musée mais se trouve dans les bâtiments de la Radiodiffusion de l'Irak. Il a vu le jour - comme en Iran - grâce à la clairvoyance et la largeur d'esprit d'un Directeur général de la Radiodiffusion en l'occurrence : Mr. Al Sâhâf. En 1971, dans le but de créer un Centre appelé au début Centre de préservation de la musique traditionnelle de l'Irak, Mademoiselle Sheherazade Hassan a frappé à plusieurs portes et dans ses demandes, elle a souligné le risque de perdre à jamais certaines musiques en voie de disparition et a proposé un projet d'enregistrement immédiat et systématique des musiques de tradition populaire de l'Irak. Partout on lui a répondu que faute de crédits disponibles, on ne pouvait accueillir favorablement sa demande. Finalement Mr. Al Sâhâf lui a donné sa chance et avec les premiers crédits reçus, elle a acheté des fiches et un fichier. Les services de la Radiodiffusion ont mis à sa disposition une seule pièce. Elle a commencé à effectuer plusieurs enquêtes et a recueilli un certain nombre de documents sonores, et iconographiques qui constituaient le premier noyau de ses archives. Alors qu'elle obtenait une bourse pour aller préparer son doctorat d'ethnomusicologie à Paris, elle continuait à diriger ce Centre par correspondance. Grâce au dévouement exceptionnel de son collaborateur, Mr. Hirmiz Johanna, le travail de collecte et de

conservation de documents ainsi que l'établissement des fiches signalétiques ont pu être accomplis.

Après avoir soutenu brillamment sa thèse de doctorat sur les instruments de musique de l'Irak, Dr. Sheherazade Hassan est revenue en Irak et a dû lutter pour la continuation de son oeuvre de préservation si durement amorcée. Si l'on compare le Centre actuel avec celui du début, il y a bien quelques petits progrès. Maintenant, Dr. Hassan dispose de trois petites pièces sans fenêtre dans les bâtiments de la Radiodiffusion. Le nombre de bandes magnétiques est passé de 600 en 1971 à 4000 à l'heure actuelle : ce qui représente un nombre d'heures assez impressionnant de musique enregistrée : 2000 (deux mille). Mais les conditions de conservation des bandes ne sont pas satisfaisantes. Pas de système de climatisation et la très forte chaleur de l'été à Bagdad risque d'endommager certains documents très précieux. Ce sont des enregistrements sur le terrain de plusieurs musiciens traditionnels des différentes provinces de l'Irak, des copies de programmes de musique traditionnelle de la Radiodiffusion de l'Irak auxquels ont participé les meilleurs musiciens traditionnels. Comme la Radiodiffusion ne conserve ces documents que pendant 5 ans, après cette période, des témoignages sur les prestations des grands maîtres risqueraient d'être effacés. Le Centre de Dr. Hassan copie et conserve ces documents dans ses archives.

De même, les documents prêtés par des particuliers comme les vieux disques ont été recopiés sur bandes, on peut trouver tous les aspects, tous les genres de musique traditionnelle de l'Irak dans ce Centre et le fichier est très bien tenu. Si l'on connaît le nom d'un enquêteur, celui du chanteur, ou d'un instrumentiste, un Maqam ou le titre d'un chant, on peut mettre la main facilement sur le document recherché. Chaque fiche donne les renseignements essentiels du document sonore et si l'on pense que les collaborateurs de Dr. Hassan n'ont reçu aucune formation de musicologie ou d'ethnologie, qu'ils ont travaillé uniquement sur les indications de Dr. Hassan, avec un salaire minimum pour un travail à mi-temps, on est émerveillé par les résultats obtenus : 600 bandes magnétiques ont été fichées et il reste encore 1400 bandes sur le chantier.

Les documents bibliographiques et iconographiques sont aussi très intéressants : on y trouve par exemple le répertoire de chants d'un grand chanteur Salime Mourad - qui reçut même le titre de Pacha - et les articles de presse sur ses concerts. Tous ces documents ont été offerts par la veuve de ce musicien. Les photographies des musiciens sont collées sur de grandes feuilles avec tous

les renseignements concernant leur biographie. De même les photographies d'instrument de musique sont fixées sur des feuilles de papier épais portant tous les renseignements d'ordre organologique, ethnographique et musicologique.

Dr.Hassan compte parmi ses collaborateurs un musicien-luthier qui fabrique des tanburs et qui répare ou restaure les anciens instruments endommagés. Sur un instrument fabriqué par lui-même, il m'a joué un Taksim dans le Maqam Bayati avec une modulation dans le Sâba. Ainsi au visiteur étranger, on a offert en Iran comme en Irak, en plus de la tasse de thé, la musique vivante jouée par les membres d'une équipe recherche.

C'est très touchant de regarder les quelques membres de l'équipe de Dr.Hassan soutenus par leur grand amour pour leur tradition musicale, se donner entièrement à ce travail de préservation avec un salaire dérisoire et dans des conditions plus que difficiles. Il était, par exemple, impossible à Dr.Hassan de travailler tranquillement dans son Centre, car, de son bureau, on entendait la musique jouée dans les autres pièces. Elle ne disposait que d'une étagère de fortune pour ranger ses spécimens d'instruments de musique irakiens : tanburs (luth à manche long), vièles, flûtes ... il y figure même un santur (cithare à cordes frappées) vieux de plus de cent ans et qu'on est en train de restaurer. Le jour où je suis venu visiter son Centre, Dr.Hassan avait presque les larmes aux yeux, car des travaux exécutés dans la pièce voisine avaient fait vibrer la cloison de telle sorte que plusieurs des instruments exposés étaient tombés à terre et que certains d'entre eux étaient brisés.

Mais la jeune et éminente musicologue sait que nulle grande oeuvre ne peut se construire sans peine, et tout en admirant ce qu'elle a déjà réalisé, nous connaissons assez les capacités, la science et le courage de Dr.Sheherazade Hassan pour être sûr qu'elle mènera bien plus loin encore sa belle entreprise.

ooo0ooo

On a souvent reproché aux moyens modernes de diffusion - à la mass media - de favoriser l'acculturation au détriment de la musique authentique. C'était pour moi très réconfortant de constater en Iran comme en Irak, des Centres de préservation, de propagation de la musique traditionnelle, des centres de collecte et de recherches créés et soutenus par les Services de la Télévision et de la Radiodiffusion qui contribuent à mieux faire connaître la musique des peuples iraniens et irakiens dans leur pays respectif et dans le monde entier.

DISCUSSION

Résumé par M. CASTELLENGO

E. LEIPP - Il est heureux de constater que certains pays, comme l'Iran n'ont pas attendu trop tard pour créer un Centre d'étude de la musique traditionnelle. Il est vrai qu'ils sont peut-être plus favorisés que d'autres car il faut tout de même un peu d'argent.

TRAN VAN KHE - Oui, Mlle MADJ a la chance, en Iran, de bénéficier d'un budget important; mais on peut aussi, avec peu d'argent et beaucoup de coeur faire du très bon travail comme Mme HASSAN en Irak.

E. LEIPP - Y a-t-il des milieux où l'on fait un peu de recherche analogue à ce que nous faisons pour notre musique : recherche en lutherie, en acoustique ?

TRAN VAN KHE - Il existe le Centre de lutherie du Dr SAFVATE, en Iran. Au Viet-Nam, M. VINH BAO fait des recherches pour améliorer la cithare à 16 cordes : il essaie d'autres bois, il modifie la disposition des chevalets etc... De la même façon, des luthiers Chinois entreprennent de rénover la cithare et ont abouti à des résultats semblables à ceux de M. VINH BAO : une meilleure stabilité des chevalets, une plus grande sonorité de la caisse.

Ch. BESNAINOU - Les dernières conclusions de M. TRAN VAN KHE me laissent perplexe et m'amènent à poser le problème de la philosophie des musiques traditionnelles. Lorsqu'on entreprend " d'améliorer " un instrument de musique, on ne doit pas perdre de vue que celui-ci fait partie intégrante du fond culturel de la société dans laquelle il a été conçu. Les diverses transformations qu'a subi la guitare à l'époque moderne ont conduit à un instrument qui n'a plus grand chose de commun avec celui qui existait 70 ans auparavant; la guitare moderne n'est pas meilleure que celle qui la précédait : c'est un instrument différent.

TRAN VAN KHE - Je suis d'accord avec votre remarque. Si l'on change quelque chose à un instrument, ce doit être pour obtenir un meilleur résultat du point de vue de la sonorité ou bien de la beauté de la forme, ou encore un plus grand nombre de possibilités d'exécutions, sinon ce n'est pas la peine de toucher à l'instrument.

Mme CARON - Je voudrais signaler qu'un des buts du Dr SAFVATE est de rechercher ce qui faisait la qualité des anciens instruments; car bien des connaissances empiriques ont été perdues.

TRAN VAN KHE - C'est effectivement le principal travail mais parallèlement à celui-ci M. SAFVATE essaie d'améliorer les instruments traditionnels et il faut bien dire que pour l'instant les résultats sont négatifs.

Ch. BESNAINOU - Que veut dire " meilleur " ? En Occident la situation est inverse. Je prendrai un exemple dans le domaine que je connais : celui du luth. Pendant une longue période on ne pouvait appréhender le luth que par rapport à un instrument voisin, la guitare, qui était la référence de qualité. Il a fallu un certain temps pour comprendre que l'esthétique du timbre, la conception mécanique en faisaient un instrument radicalement différent. Mais pour l'oreille formée à la guitare le luth tel qu'on le construit maintenant est un instrument qui n'est pas " bon "; il ne sonne pas.

TRAN VAN KHE - Dans le même ordre d'idée on a voulu, au Viet-Nam, augmenter la sonorité du monocorde qui est un instrument assez faible, en plaçant des micros de contact; l'instrument a une plus grande portée mais on constate un appauvrissement du timbre.

E. LEIPP - On augmente la quantité au détriment de la qualité.

Pour terminer M. TRAN VAN KHE nous a fait le plaisir d'interpréter deux pièces de musique : sur cithare Viet-Namienne à 16 cordes : une déclamation de poésie accompagnée à la cithare et une pièce instrumentale.