

Le chant du Cygne :

Sonneurs, clarinettes et hautbois archaïques dans les musiques régionales d'Iran

Pierre D'HEROUVILLE , v8.0, Octobre 2014

Résumé : *L'histoire ancienne des sonneurs d'Iran oscille entre celle de la musique antique d'apparat et celle des troubadours. Mais où sont passés les **Maqam** de cérémonie des Sassanides ? Qu'en reste-t-il ? Comment étudier les genres qui les ont remplacés depuis bien longtemps déjà ? Quelle méthode pour tracer la migration historique des genres, souvent improvisés ? L'auteur propose un inventaire des connaissances, essentiellement basé sur les collectes des musicologues iraniens.*

La présente étude fait aussi le constat de la perte de ces arts. La quatrième partie soulève la question de ce que laissent ces artisans du divertissement aux iraniens d'aujourd'hui ?

Mots clés : *hautbois, chalumeaux, chalémies, danses, deuils, cérémonies, Iran, Golfe Persique*

« Accorde ton hautbois et joue avec ton cœur ;
à présent, il pleut
et il est temps de conduire le fiancé à Lashar ;
Oins - le de parfum et d'eau de rose,
félicite sa mère et sa sœur,
puis donne- lui la bénédiction d'Allah et un Coran »

(chant nuptial baloutche « Mubaraki »)



Introduction

La petite perce artisanale et la musique de bal préservent dans les zones rurales l'avant-dernier art folklorique profane de l'Iran moderne: l'art des sonneurs. Comme celle des conteurs, leur Histoire oscille entre la musique antique d'apparat et celle des troubadours. Dans ces différentes régions d'Iran, ces sonneurs actuels descendent souvent de saltimbanques indiens, présumément déportés du Sindh avant l'an 1000 : les **Lutis**. Si leur jeu et leurs instruments se sont perpétuellement adaptés au goût du public, leur répertoire a été remplacé presque partout depuis longtemps par des chants (**taraneh**) et d'autres airs occasionnels (**Ahang, Maqam**) des différentes traditions orales persanophones : célébrations du mariage, du deuil et des joutes de lutte. Dans chacun d'entre eux, il balance entre mélisme instrumental et vocalisation des **taraneh**. Dans cette démarche, peut-on seulement les considérer séparément des autres instrumentistes ?

Comment en est on arrivé là ? Ou sont passés les **Maqam** antiques de cérémonie? Les cartes ont été considérablement brouillées par la mutation des genres d'une région à une autre. Désuets ? Condamnés par l'exode rural ? Déconsidérés ? Raillés ? Folklorisés ? Seuls, quelques airs soigneusement préservés semblent avoir des fragments d'histoire récente commune. Les étudier comme un tout pose déjà le défi d'une méthode. Nous nous sommes contentés ici d'un premier inventaire. Avec la danse, l'organologie et le régionalisme, nous n'entreprenons que quelques recoupements entre ces rares archives musicales régionales et les hypothèses historiques. Vaste domaine, où ces inventaires, urgents, s'avèrent encore très partiels. Conscients de leur fin prochaine, nous ne posons ici que la première pierre de cette postérité.

CHAPITRE 1. LES RITES DE DEUIL ET DE MARIAGE EN IRAN

De l'apparat royal aux cérémonies semi-privées

- 1.1 Les rites du deuil privé
- 1.2 Les rites du deuil religieux chiite
- 1.3 Les rites du mariage
- 1.4 Les compétitions publiques de lutte

CHAPITRE 2. LES INSTRUMENTS TRADITIONNELS A ANCHE EN IRAN

2.1 Les instruments idioglottaux d'Iran

- 2.1.1 Le **Dozaleh** (Khorasan, Kurdistan)
- 2.1.2 Le **Qushmeh / Ghamsheh** (Damghan, Mazandaran)
- 2.1.3 Le **Ney Jofti** (Golfe Persique)
- 2.1.4 Le **Lalehva** à anche (Mazandaran)
- 2.1.5 Le **Qarneh** (Mazandaran)
- 2.1.6 Le **Ney Hanban** et le **Hanban** (Golfe Persique)
- 2.1.7 Le **Todik Qushheh** (Golestan)

2.2 Les chalumeaux à double anche d'Iran

- 2.2.1 présentation des types de chalumeaux
- 2.2.2 La **Sorna**
 - 2.2.2.1- la **Sorna** type "Fars"
 - 2.2.2.2 la **Sorna** type "Qeshm"
 - 2.2.2.3 la **Sorna** type "minimaliste"
 - 2.2.2.4 la **Sorna** type "archaïque"
 - 2.2.2.5 les **Sorna** type "macro"
 - 2.2.2.6 la **Sorna Geli**
- 2.2.3 La **Karna** (Lorestan, Fars, Chahar Mahal)
- 2.2.4 Les variantes hétéroglottales de la trompe **Garneh** (Talesh)
- 2.2.5 Le **Balaban / duduk** (Azerbaïdjan, Kurdistan, Arménie, Anatolie)

2.3 Les instruments à anche comme champs d'innovation organologique

- 2.3.1 Le **Ney** basse (Téhéran)
- 2.3.2 Autour du **Balaban / duduk** (Turquie)
- 2.3.3 Le **Pku / Pehkou** moderne (Arménie)
- 2.3.4 Le **Nafir** chromatique, à trous (Qazvin)

CHAPITRE 3. LES GENRES MUSICAUX TRADITIONNELS EN IRAN

3.1 Proéminence des genres de danse

- 3.1.1 Généralités
- 3.1.2 Formes lyriques et formes musicales
 - 3.1.2.1 Les formes lyriques de la musique de chalumeau
 - 3.1.2.1.1 **Shanameh-khani** et **Tazieh**
 - 3.1.2.1.2 les genres lyriques bakhtiyari scandés
 - 3.1.2.1.3 Le **Tchahar Baiti**
 - 3.1.2.1.4 le **taraneh**
 - 3.1.2.2 Les formes musicales de la musique de chalumeau
 - 3.1.2.2.1 Les **Maqams**
 - 3.1.2.2.2 Les **Osuls**
 - 3.1.2.2.3 Les **Hava**
- 3.1.3 La danse : entre chorégraphies collectives et évocations épiques
 - 3.1.3.1 Les types de danse
 - 3.1.3.1.1 Les danses en chaîne
 - 3.1.3.1.2 Les rondes :
 - 3.1.3.1.3 Les danses épiques
 - 3.1.3.1.4 les danses en rang (bandaris, UAE).
 - 3.1.3.2 Tempos et concepts répandus de pas de danse

CHAPITRE 4. SONNEURS DE L OUEST DE L IRAN

4.1 La musique Bakhtiari

4.1.1 Le **taraneh** Bakhtiari

4.1.2 La musique de danse Bakhtiari

4.1.2.1 les **Maqam** du **Dastmal Bazi**

4.1.2.2 les **Maqam** du **Jangnameh / Tchub Bazi** bakhtiari

4.1.2.3 le **Maqam** spécial de **Yelombe**

4.1.2.4 le **Maqam** spécial de **Mojasameh**

4.1.2.5 le **Kurd Bazi**

4.1.2.6 le **Maqam** spécial de **Bandari Bazi**

4.1.2.7 le **Maqam** spécial de **Arab Bazi**

4.1.2.8 les **Maqam** de **Savar Bazi**,

4.1.3 **Tazeh, Gagriv, Chapi** et **Serou** : la musique de deuil Bakhtiari

4.1.4 Le **Tazieh** Bakhtiari

4.3 Dans la musique qashqayi

4.3.1 La musique de danse qashqayi

4.3.1.1- Le "**Jangnameh**"

4.3.1.2- le **Mojasameh**,

4.3.1.3- le **Dastmal Bazi** (« jeu des mouchoirs):

4.4 Dans la musique Lore

4.4.1 Le **taraneh** Lore

4.4.2 La musique de danse Lore

4.4.2.1- Le **Maqam Ghatar**

4.4.2.2- Le **maqam Sangin Sama** ou **Bazran**

4.4.2.3 - Le **Aman Golia**

4.4.2.4 - Le **Maqam Hel Parakan / Hel Parakan**

4.4.2.5- Le **Maqam Taraneh Email**

4.4.2.6- Le **Tchupi**

4.4.2.7- Le **Do-pa** -

4.4.2.8- Le **Seh-pa** -

4.4.2.9- Le **Ayanehshari** ou **Oshari**

4.4.2.10- Le **Maqam Shaneh Shaki**

4.4.3 La musique de deuil Lore

4.5 Dans la musique kurde d'Iran

4.5.1 La musique de danse kurde d'Iran

4.5.1.1 Les pas de danses kurdes en chaîne

4.5.1.2 Les pas de danses kurdes régionaux

4.5.1.3 Les rondes kurdes

4.5.1.4 Les pas de danses kurdes spécifiquement féminins

4.5.2 La musique de deuil kurde

4.6 Dans la musique du Ilam

4.6.1.1-- Le **Maqam Heyra**

4.6.1.2--Le (**Maqam**) **Say Sama Pesht-pa**

4.6.1.3--Le (**Maqam**) **Fatha Pasha'i**

4.6.1.4-- Le (**Maqam**) **Tchopi**

4.6.1.5-- Le (**Maqam**) **Sama Qasri**

4.6.1.6-- Le (**Maqam**) **Saha Khani**

4.6.1.7-- Le **Abdul Baqer Khan**

4.6.1.8-- Le **Maqam Ardabi**

4.6.1.9-- Le **Bazeran**

4.6.1.10-- Le **Gol Nazara**

4.6.1.11-- Le (**Maqam**) **Savar Hav**

4.6.1.12 le **Maqam Arbi**,

4.6.1.13 le **Maqam Alparekeh**,

4.6.1.14 Le **Seh-jar**

4.6.1.15 Le (**Maqam**) **Baiwi Jemaan**

4.6.1.16 Le **Maqam QasemAbadi**

4.7 Dans la musique azérie d'Iran

CHAPITRE 5. SONNEURS DES BORDS DE LA CASPIENNE

5.1 Dans la musique du Mazandaran

5.1.1 **Sema**, la danse rurale du Mazandaran

5.1.2 **Sema**, la musique de danse du Mazandaran

5.1.3 La musique de joute au Mazandaran

5.2 Dans la musique du Gilan

5.2.1 La musique de danse au Gilan

5.2.2 La musique de joute au Gilan

CHAPITRE 6. SONNEURS DE L'EST DE L'IRAN

6.1 La musique des Kurmanji du Khorasan

6.1.1 La musique de danse des Kurmanji du Nord Khorasan

6.1.2 Le **tazieh** au Nord Khorasan.

6.1.3 La musique du Khorasan Meridional

6.1.3.1 Le **Ghazal**

6.1.3.2 **Maqam** instrumentaux de Torbat-e Jam

6.1.3.3 Les formes scandées (**Do-beyt**, **Tchahar-Beyt**) dans les **taraneh** du Khorasan

6.1.3.3.1 Le **taraneh** de Kashmar

6.1.3.3.2 **Maqam** et **tasnifs** de Torbat-e Heidariyeh

6.1.3.3.3 Les **Padariegis**, refrains traditionnels de mariages

6.1.3.4 La musique de danse du Khorasan Méridional (Kashmar, Torbat-e Jam, Zaveh, Bajestan)

6.1.4 La musique de danse au Balochistan iranien et au Seistan

6.1.4.1 La musique de danse baloutche

CHAPITRE 7. SONNEURS DES COTES DU GOLFE

7.1 Dans les musiques du Khuzestan

7.1.1 Les musiques instrumentales traditionnelles

7.1.1.1 le genre dit « **Ney Jofti Shushtari** »

7.1.1.2 Les genres pour la cornemuse archaïque **Neyhanban**

7.1.2 la musique des chants séculaires

7.1.2.1 Les genres séculaires pour les sonneurs

7.1.2.2 Les autres genres séculaires

7.2 Dans les musiques iraniennes du Golfe

7.2.1 Les musiques instrumentales traditionnelles

7.2.1.1 le **Ney Jofti**

7.2.1.2 Les genres pour la cornemuse archaïque **Neyhanban** :

7.2.2 la musique des chants séculaires

CHAPITRE 8. LA MUSIQUE FESTIVE AUJOURD'HUI

8.1 La Musique festive Moderne (**Mozighi Shadi Arusi**)

8.2 Où sont passés les sonneurs?

8.3 Rémanence *underground* d' une **Pop shadi**

Conclusions

- Lectures citées

- Discographie

CHAPITRE 1

LES RITES DE DEUIL ET DE MARIAGE EN IRAN

De l'apparat royal aux cérémonies semi-privées

Sans digresser, on peut affirmer que les musiques de chalumeau et de clarinette d'Iran furent d'abord partiellement influencées par la musique de trompe d'apparat. L'utilisation des trompes et hautbois dans l'armée et dans l'apparat est explicite dans l'iconographie historique iranienne. La trompe conique, a été identifiée sur des scènes gravées de *Tepe Caghamish*, Khuzestan¹ datant de près de - 3000 av JC. La trompe y était jouée en trio avec la voix et la harpe.

Il semble que la trompe et la musique en général eurent ensuite une importance particulière dans le service religieux zoroastre². En outre, elles étaient par exemple très considérées dans le dogme et leur formation religieuse. Une hypothèse étymologique fait remonter les modes musicaux **Yekgah, Dogah, Sehghah, Tchahargah, Panjgah, Haftgah** aux psalmodies des livres "**Gath**" des zoroastres³. Si elle est avérée, cette hypothèse lierait dès l'époque antique les trompes à des sortes de thèmes religieux, vaguement de type des actuels "*maqam*" de hautbois - cette dernière appellation, elle-même arabe, étant ici forcément anachronique. - Les autres aérophones (flûtes ou hautbois) sont représentés plus tard sur des scènes elamites (-2400 AD)⁴. On y distingue par exemple des double-flûte en roseau, - s'agit il en fait de double-clarinettes ou de double-flûtes? A cette époque, les Grecs connaissent depuis bien longtemps la double clarinette **aulos** et les romains perpétuent les **tibiae** - . En 1957 AD, les fouilles de la tombe de DARIUS 1er (d. -330 AD) à Persepolis (Shiraz) ont mis à jour une trompe **Karna** de dimensions inouïes. Les chercheurs n'ont pas encore conclu si la présence de cet instrument dans une tombe royale avait un sens religieux ou si c'était un simple attribut de l'apparat royal. L'usage commun de la trompe **Karna** est également avéré sous les Parthes (-250 à 220 AD). DURING distingue dans la musique antique iranienne contemporaine de l'Islam (à partir du 7^{ème} siècle AD) la musique rituelle (musique, procession), la musique de réjouissance (bals, libations) et la musique occasionnelle "de mouvement" (arts martiaux, rabattage à la chasse, guerre). Il est attesté que la trompe avait alors une fonction dans la musique militaire sassanide. Le chœurs de bois à l'unison était utilisés pour leur effet impressionnant sur les troupes ennemis ⁵. DURING

¹ Cf [DURING, 1995]

² Cf [DURING, 1995]

³ Cf [DURING, 1986]

⁴ Cf [DURING, 1996]

⁵ Cf [DURING, 1996] : "*La musique était aussi un élément essentiel de l'art de la guerre. Les Perses terrorisaient les armées grecques par les grondements des timbales, et le mugissement des trompes. Si ces pratiques n'existaient aussi ailleurs, comme en Chine, c'est par les Perses qu'elles se répandirent plus tard au proche Orient, et de là en Europe. Des éléments de la musique militaire antique ont survécu jusqu'à nos jours (en Asie centrale plus qu'en Iran) , dans l'institution des naqqare khane" avec trompe, timbales et hautbois"*

relève d'ailleurs la rémanence de ces ensembles (sorna, karna, naqqareh) dans les fanfares actuelles **Naqqarekhaneh** d'Asie centrale et de Malaisie.

La fanfare polyrythmique **Naqqareh-khaneh** est un us probablement très ancien dans l'aire persanophone. Elle doit son nom au tambour **Naqqareh**. Historiquement, ce tambour évoque deux traditions musicales connexes :

- les tambourinaires de **Naqqareh** ou de **Kus** des caravanes, une tradition de musique martiale
- les fanfares militaires d'apparat **Naqqarekhaneh** des Cours d'Iran, d'Ouzbekistan et du Tadjikistan.

Si on en croit les annales historiques, la première tradition adopte le chalumeau **Sornai**, tandis que la seconde marie allègrement la trompe **Karnai** et le chalumeau **Sornai** sur une polyrythmie pompeuse battue par différents tambourinaires. Dans ce genre, la contribution de la **Sorna / Sornai** était clairement mélodique. Il semble que les performances d'ensembles **naqqareh-khani** de tradition persane étaient données pour des occasions telles que le nouvel An persan, ainsi que les événements de la vie royale. Dans ses relations de voyage, le Chevalier de CHARDIN (18^{ème} siècle) rapporte par exemple que la fanfare était donnée à l'attention du Shah (presumément à Shiraz) au coucher du soleil. Dès les safavides, l'agencement de la terrasse du Palais safavide Ali Qapu, sur la place de l'Imam d'Esfahan, se prêtait aussi à ce genre d'apparition solennelle du souverain.

Curieusement, la diffusion de la fanfare d'apparat est davantage tracée par l'architecture que par les survivances musicales. Les Moghols ont sans doute adopté cette fanfare d'apparat (genre **Nobat**) lors de leur passage en Iran, car leurs mausolées du Nord de l'Inde sont ensuite marqués par cette construction caractéristique. Le **Naqqarah-khanah**, parfois appelé **Naubat-khanah** ou **tablkhanah** est un kiosque répandu dans l'architecture Mughal de la Renaissance. La fonction du kiosque était bien la fanfare d'apparat royal, puisque, contrairement aux monuments persans similaires, il est généralement construit dans des palais (ex : le **Fort Rouge** à Dehli, ou encore le palais de Fatehpur Sikri, près de Dehli; l'**Imambara** chiite de Lucknow). D'aucun y prétendent que « **Naubat** » signifie en réalité « **Shehnai** » , mais, le terme de **Shahnai** pouvant lui même traduit de diverses façons, cette étymologie reste à démontrer. L'appellation **Naubat** est plutôt répandue pour désigner le genre musical d'apparat qu'interprètent ces petits orchestres. Il faut sans doute expliquer l'appellation par le terme arabe de **Nubat** (ar. suite, réponse), actuellement encore usité pour désigner une suite musicale dans le repertoire classique arabe.

Contrairement aux **Naqqareh-khani** actuels, ces ensembles sont constitués de plusieurs percussions (**Naqqareh**, **tabla**), de trompes **Karnai** (ou **Nafiri**, une autre appellation arabe générique de la trompe). Bismillah KHAN, le célèbre interprète contemporain de **Shehnai** du Pakistan, se réclame d'une lignée de **Naubat-khani** prestigieux du Nord de l'Inde. Un tel genre **Nobat** de fanfares royales similaires a été préservé dans quatre sultanats de Malaisie continentale (Terreganu, Perak, Kedah et Selangor). Bien que progressivement acculturé, combine au jeu du gong royal, la forme polyrythmique et la combinaison trompes **Karenai** - chalumeau **Sarunai** ont été préservés jusqu'à nos jours parmi les derniers symboles de souveraineté locale des sultans malais dans un contexte strictement occasionnel.

Dans le temple hindouiste de Shri SheshNarayan à Chandod (milieu du 16^{ème} siècle), on parle de kiosques **Takor-khanah**, par allusion ou duo de chalumeau **Shehnai** avec le tambour **Takor**. Le grand chalumeau **Nadhaswaram** des services religieux et des mariages indiens est presumément une evolution moderne de ce **Shehnai** d'apparat.

Il est difficile de se figurer à quoi pouvait ressembler la fanfare royale de **Naqqarekhaneh** et sa musique, qu'elle soit safavide ou qajar. Toutefois, il est une tradition persistante, probablement de la même origine, des sonneurs de mariage officiels en Ouzbekistan, qui donne une idée intéressante de ce que devait être cet art. A l'instar des anciens chœurs royaux, un chœur ouzbek complet compte à présent au moins 4 trompes **Karenai /Karna** et 1 à 2 chalumeaux **Surnay / Sorna**. Les trompes mono-tones, sont jouées en chœurs, par train d'à-coups rythmiques, tandis que le duo des **Sorna** joue à l'unison des **Navazi** solennels et lents, lesquels sont des sortes de thèmes **Maqam** occasionnels. Ce style de jeu de trompe **Karna** est, peu s'en faut, inchangé de nos jours encore dans l'ensemble des **Naqqarekhaneh** de Mashhad, du reste, cette trompe monotone n'offre pas tellement d'alternative.

Tandis que ce répertoire de fanfare subsiste sous une forme relativement traditionnelle chez les sonneurs d'Ouzbekistan, les sonneurs solennels d'Iran, eux, n'y survivent que sous quelques rares formes :

- Choeurs **Naqqarekhaneh** dans les sanctuaires chiites de Mashhad et Tajrish (Téhéran). Récemment disparus à Sanandaj⁶, quelques tambourinaires similaires de **Naqqareh** religieux subsistent à Naeen et Kashaan.
- Sonneurs de deuil privé dans les traditions bakhtiyari du Lorestan (**Chamar, Koushk**), du Kurdistan (processions **Chamari**), des Bakhtiyari du Fars (**Tazah**)
- Sonneurs de deuil dans les processions de deuil imamite à Khorramabad, Sanandaj, Shushtar, et probablement liés à la tradition actuelle de fanfare de deuil imamite à Qazvin.

Jusqu'après les Safavides, Les cérémonies royales et la guerre s'enveloppaient donc du même appareil. Cependant, on peut s'interroger sur le mécanisme de la transposition de l'apparat aristocratique à l'apparat populaire (mariage, **Arus Keshun**, etc...), ou vice versa. En effet, il n'est pas clair si c'est le folklore populaire qui a été engendré par l'apparat royal, ou l'inverse. Simplement, on peut noter que l'archéologie de l'Antiquité perse n'a retenu que l'apparat royal à cette époque. Cette Histoire est donc une histoire duale, parallèle :

⁶ Cf [NASROLLAHOUPOUR, 1999]

d'un côté, les fanfares de l'apparat royal, d'un autre l'histoire des sonneurs populaires, « *gitans indiens* », se répandant dans toutes les provinces d'Iran à partir du 9^{ème} siècle AD.

Revenons à nos jours. Le présent exposé ne peut ignorer les transformations de la société iranienne au 20^{ème} -21^{ème} siècles. Force est de constater qu'un état des lieux est nécessaire à corréler le passé et le présent. Que reste-t-il de ces sonneurs ? Quels nomades ? Dans l'Iran d'aujourd'hui, que sait-on de leur répertoire ? Quels répertoires ? Pour quelle occasion ? Pour quel appareil ? Quel est le rôle symbolique du sonneur dans cette société ? Nous proposons dans un premier temps d'inventorier et de décrire les rituels populaires concernés : le deuil privé (*azadari*, *Marassem Azadari*, « *Aza* »), le deuil religieux public (*azadari dini*, *Marassem azadari dini*, *Ashrura*, *Tasua*, *Arbain* etc), les mariages (*arusi*), et les joutes de lutte (*Koshti*, *Jeng-e Koshti*, *Bachoukkeh*, *Chukha*, *Gileh-Mardi* ,, etc... Nous y situerons ensuite l'intervention des sonneurs d'Iran. Cette caractérisation va permettre ensuite de mieux situer les genres et les variantes régionales dans des contextes similaires.

1.1 Les rites du deuil privé

Nous traitons ici des rites de deuil musulmans chiites, car les autres rites présents en Iran (zoroastres, chrétiens, arméniens) ne sont d'ailleurs pas concernés par la performance musicale des sonneurs.

Dans la tradition musulmane d'Iran, le décès est précédé, ou directement suivi de deux onctions : le henné (*hena*, sur les mains) et l'eau bénite *Ab-e Torbat* (sur les lèvres). Suite au décès, la tradition veut que le corps soit veillé soit à son domicile, soit à la mosquée du voisinage si la famille doit attendre une nuit avant l'enterrement. Les personnes les plus proches se rendent généralement à cette veillée pour un dernier adieu (*Namaz-e Vashat*).

L'embaumement à proprement parler est réalisé au dernier moment, à l'aide de camphre. Le corps était traditionnellement lavé jusqu'à trois fois avec chacune des trois solutions⁷. Dans la tradition plus ancienne, le défunt était préparé pour répondre aux esprits NAKIR et MONKER, en patientant pour le Jugement dernier. C'est la raison pour laquelle des madriers en bois d'arbres fruitiers étaient placés sous ses bras, de façon à ce qu'il s'y retienne à ce moment-là. Les noms des grands saints protecteurs étaient gravés (dessus ?) : soient les cinq membres de la Famille (Ar. *Khamsah*), soient ceux des quatorze innocents (pers. *Chahrdah tan*) soient ceux des Quarante (*Chehel Tan*). Cet embaumement traditionnel aussi s'est considérablement simplifié depuis le début du 20^{ème} siècle. Le corps est ensuite enveloppé d'un linceul (*kafan*), laissant souvent apparaître le visage. Il est placé dans un cercueil, du moins dans la phase qui précède l'ensevelissement. Une tradition consiste à lever le corps trois fois pour le mettre dans le cercueil, pour signifier la douleur du défunt à quitter la vie terrestre.

À l'aube du deuil, certaines traditions consistent à annoncer le deuil privé. Par exemple, on a relevé qu'à Sanandaj, les sonneurs désignés montaient, jusqu'à une époque récente, sur les plus hauts points de la ville afin de sonner le *Maqam Sahari* (« *maqam de l'aube* »), qui prévient les citadins de la tenue d'un deuil⁸.

À cet instant, qui précède l'ensevelissement, nous situons les folklores panégyriques anciens que pratiquent encore les nomades bakhtiyaris et lores. Ils sont effectivement accompagnés de chants traditionnels (*Gagriv*) et de *Maqams* dédiés (chaleur *Sorna*, caisse *Dohol*). Nous décrivons ces folklores (*Gagriv*, *Taziah*, *Chamari*, mise en scène *Koushk*) au Chapitre 3 et 4 de la présente étude ; ces *maqams*, rares de nos jours, se rattachent à une des plus anciennes traditions des sonneurs, tout à fait distincte de celle des airs à danser. Cette tradition de scène recherche éventuellement à hisser les sonneurs, un peu à la façon des sonneurs de *Sahari* à Sanandaj et Kermanshah.

Chez les kurdes, le *Tchamari* accompagne la procession de mise en terre, au pas lourd d'une marche lente, très réminiscente des deuils imamiques.

De nos jours, l'ensevelissement se déroule plutôt à même la terre, en direction de la *Qiblah*. Les prières *En Allaha Rajeana* et la surate *Fatiha* sont recitées. Un service funéraire (*Khatm*) d'environ deux heures est ensuite donné dans les heures ou la journée qui suivent, généralement à la mosquée du voisinage. À cette occasion sont aussi communiquées des condoléances. Les visites de condoléances ont lieu au domicile du défunt, immédiatement après l'ensevelissement, et peuvent donc s'intercaler entre l'ensevelissement et le service funéraire, si celui-ci est tenu le lendemain.

Sept jours (*hafteh*) après le décès, la famille se rend à nouveau sur la tombe pour la fleurir et l'oindre d'eau de rose. Cette commémoration occasionne de nouvelles visites formelles de condoléances au domicile, ainsi que des dons en nourriture (*Nazri*) aux déshérités : repas, dattes *khokhma*, douceurs *Halva*. Quarante jours (*Cheheleh*, *Chehelom*) après le décès, une commémoration similaire a lieu et occasionne le même type de visite. La seule différence est que le *Chehelom* est de nos jours l'occasion d'ériger la stèle funéraire. Un an ("*Saal*") après le décès, une commémoration similaire a lieu et occasionne le même type de visite.

⁷ Cf [PRICE, 2001]

⁸ Cf [NASROLLAHOUPOUR, 1999]

1.2 Les rites du deuil religieux chiïtes

Historiquement, la pratique chiïte s'est recentrée à plusieurs reprises sur la commémoration annuelle des martyrs de la Sainte Famille. Étonnamment, le dolorisme collectif et l'imaginaire martial de la bataille de Kerbala au mois de Moharram marquent à présent toutes ces commémorations. L'inventaire ci-dessous inclut les fêtes de **Tasua** - : deuil d'ALI AKBAR et d'ABBAS/ ABOLFAZL, demi frère d'HOSEIN -, **Ashura** (deuil de l'Imam HOSEIN), **Arbain** (40ème jour du deuil d'HOSEIN), ainsi que, dans une moindre mesure, les commémorations de deuils de l'Imam REZA, de l'Imam KAZIM, de l'Imam HASAN, et de ZAHRA, l'épouse de l'Imam HOSEIN. Certes, de par la diffusion des chiïtes duodécimains de par le monde, ces cérémonies ont des variantes en Iran et ailleurs, mais également à travers les autres sectes du chiïsme, telles que les ismaéliens septimains ou les zaydites (Yemen).

Le mois de Moharram commémore le siège de Kerbala, pendant lequel les croyants imitent les assiégés par le jeun et la soif d'une dizaine de jours. Le principal ressort collectif des commémorations est une affliction profonde, traduisant l'impuissance, voire le sentiment de culpabilité des fidèles à sauver les martyrs de la Sainte famille. Ce sentiment est soutenu par des performances vocales, dont certaines très expressives, notamment au cours des offices du mois de Moharram (10 jours qui précèdent **Ashura** et 18 jours qui suivent), par exemple par des processions anticipées au cours de ce mois. Étonnamment, tous ces rites chiïtes évacuent totalement les conceptions zoroastres vivaces de la mort et de l'au-delà.

- La veille de chaque commémoration, la prière quotidienne du soir à la mosquée marque le début des festivités. Pour l'occasion, le mollah tient alors souvent un **Dua** (prêche), habituellement réservé à la prière du Vendredi. A Bushehr, la prière prend ensuite la forme du **Zekr Pa Mambar** (« souvenir au pied de la chaire »), à ne pas confondre avec le **zeker** soufi. Le **Zekr Pa Mambar** est un chœur responsorial en cercle influencé par le chant régional **Sharveh** un genre sans doute d'origine pastorale au Kohkilo-Bohyerhamad, sur des textes extraits du recueil **Johari** –. L'appel du mollah, les croyants bushehri s'inclinent ensuite respectivement dans la direction du mausolée du martyr cité : Kerbala, Mashhad, mais également Damas, Najaf et la Mecque.

- le soir de Tasua, est localement célébré d'une façon un peu similaire à Khorramabad (Lorestan), au cours d'une veillée nommée **tchehel menbar** (« quarante bougies ») durant laquelle les femmes de la ville errent avec des bougies et les yeux plus ou moins bandés. La tradition veut que certaines s'attachent entre elles en inter-nouant leur tchador, comme les femmes des assiégés l'ont probablement fait dans l'obscurité du champ de bataille.

- Les veillées de Rouze : Les croyants quittent ensuite la mosquée et se réunissent dans des arènes dédiées à ces commémorations : les **takieh** ou les **hosseiniyyeh** (« **imambara** » au Pakistan),. Tous s'y retrouvent pour écouter le **rouze**, un récit scandé du Martyr qui marque le début véritable de la commémoration. Les fidèles répondent en chœur aux couplets du **Nohe** et se battent la poitrine en rythme (**sinezani**, « battre la poitrine », qui connaît autant de variantes chorégraphiques et rythmiques que de communautés). A Bushehr, fait rare, il existe des femmes **nohekhaneh** et celles-ci animent des **sinezani** de femmes. Dans ce cas, les participantes se frappent davantage les épaules et la tête que la poitrine.

- Dans quelques rares lieux (Bushehr et certaines communautés à Tehran), la veillée se prolonge par une première procession nocturne. Dans le port de Bushehr, où celle-ci est annoncée par le son de la grande corne archaïque **Burk**, et le rythme des cymbales **zinj** et des tambourinaires afro-arabes de **damams** et **ashkoun**.

Le jour venu, les manifestations de ces commémorations sont empreintes de dévotion démonstrative. Certes, le deuil (« **azadari** ») les charge généralement d'une tristesse obsédante, mais les performances processionnaires, souvent moins lyriques que le **rouze**, sont surtout l'occasion d'observer des expressions extrêmes du pathos collectif et des bénédictions propitiatoires diverses de la piété populaire ainsi ravivée.

- A l'aube du jour d'**Ashura**, certaines communautés ont des folklores particuliers. A Bushehr, un chant dramatique mélancolique est entonné devant la mosquée: le **Sop-e-dam**. (« *tôt le matin* »), dont le balancement évoque le berceau des enfants dans le campement de Kerbala au matin de la bataille.

- Les fidèles se réunissent habituellement pour une prière collective à la mosquée vers 10h00 du matin. Cette prière présente encore un **Dua** (= préche), c'est-à-dire une forme proche de la prière hebdomadaire du vendredi. A l'instar du **Burk** toujours sonné à Bushehr, on sonnait autrefois pour l'occasion la conque dans le Gilan et à Qeshm, ou la gigantesque trompe **karna** en cuivre dans le Sud de l'Alborz : jusqu'à récemment on jouait aux kiosques des principaux mausolées les trompes **karna** (autrefois sonnée quotidiennement pour le Shah) et les tambours de caravaniers **Naqqareh**.

A ce stade de la commémoration – environ 10h du matin -, les festivités publiques démarrent souvent simultanément en dehors de la mosquée, tandis que les fidèles les plus pieux y écoutent encore le **Dua** du jour.

- Le théâtre religieux Tazieh est un spectacle public donné à l'extérieur de la Mosquée, tout à fait dans l'esprit des Mystères joués en Europe au Moyen Age. Son origine remonte à la période persane pré-islamique, quand les acteurs racontaient les exploits du héros SIAVOSH au rythme des vers du « SHAHNAMEH » par l'auteur médiéval FERDOWSI, un ouvrage fondateur de la tradition lyrique persane. Elle-même héritée du théâtre antique zoroastre, la scansion lyrique

de ce texte a survécu dans les arts du **Naqqali** épique (Khorasan) et celle des clubs de sports traditionnels **Zurkhaneh**. Le **Tazieh** est donc la version islamisée de cette scénographie antique qui préexistait de Kashan à Bukhara (Ouzbékistan), mais qui ne s'est pas développé dans le monde bandari. A l'origine muet, on situe son essor chorégraphique, puis littéraire après l'expansion du chiisme par les Safavides (16ème siècle).

Les répliques du théâtre **Tazieh** sont aujourd'hui déclamées par cœur par des acteurs volontaires dont le répertoire interminable compte plus d'une cinquantaine de pièces écrites et d'épisodes biographiques apocryphes et romancés des Imams ALI et HOSSEIN, d'ABBAS, de ZAHRA de leurs compagnons MOSLEM, QANBAR, etc, les plus connus étant bien sûr les épisodes qui précèdent directement la défaite de Kerbala le jour d'**Ashura**. Dans les districts turcophones de Zanjan, Orumieh, Tabriz (Iran), l'intégralité du **Tazieh** est chantée en langue azerie et non en persan.

Sur le plan musical, les chants de **Tazieh** se classent habituellement dans le système modal persan, et leur interprétation a révélé sous les Qajars de nombreux chanteurs talentueux qui firent ensuite carrière dans la musique de Cour. Shahin ASHKAN explique que les interprètes ont créé le **mokhalef-khaneh** (chant en opposé) et le **mavadegh-khaneh** (chant en accord) qui traduisent respectivement les rôles positifs et négatifs des uns et des autres.

Ce genre a aussi un gimmick de bourdon (un genre de **Vakhun**), avec lequel l'acteur lie les strophes. Cet artifice ponctue les vers. Il a aussi la fonction de compléter les pieds éventuellement manquants. Contrairement au bourdon (**vakhun**) des genres vocaux bakhtiyaris, ce bourdon se fait généralement sur le 2nd degré, plutôt que sur le niveau inférieur de la tonique.

Le **Tazieh** est interprété par des acteurs, le plus souvent occasionnels. Au Nord Khorasan et chez les Bakhtiyaris du Fars, la performance est encore accompagnée de sonneurs **Changi / Luiti** (chalumeau **Sorna**). Nous allons décrire au Chapitre 3 de la présente étude les **Maqam** de deuil (**Maqam azadari**, ou **Maqam Aza**) : le **Tazieh** et le **Gagriv**.

- Les processions d'hommes, sortant de la prière du matin, ou **Dini** sont la manifestation publique de deuil la plus répandue et la plus visible dans le monde chiite pour l'ensemble des occasions précédemment citées. Dans l'Iran actuelle, les processions suivent la prière du matin précédemment citée. A Khorramabad (Lorestan), après l'office, les hommes couvrent leur visage et leurs vêtements de boue (**Khara Malli**, « s'enduire de boue ») puis se séchent autour de grands feux de bois, préalablement au **sinezani**. Dans la plupart des autres villes, ces préparatifs se résument à harnacher les porteurs d'étendards militaires médiévaux (**alams**) dont les reproductions disposées sur un ratelier forgé pesant, précèdent la procession. Portés par des jeunes volontaires du comité constitué à la mosquée pour la totalité des festivités de Moharram, cette tâche particulièrement éprouvante – jusqu'à 500 kgs - revêt un mérite particulier, et on les reconnaît au même châle qui figure sur leur **alam**. Autrefois, certains **alams** étaient en outre vénérés pour leur vertu propitiatoire et les habitants y liaient leurs vœux les plus chers par des cadenas ou des ex-votos en tissus (**mand**). A Bandar Qeshm, la procession entonne en premier lieu un **nohe** sponsorial autour d'un mât, puis entreprend un lent battement de la poitrine **sinezani**, très chaloupé. Ces (très) grands mâts sont une version ancienne de l'étendard **alam**, signalée de par le passé dans certains villages du centre de l'Iran – lire MEQALATI - ou encore actuellement à Bandar Salakh (Qeshm), où les villageois procèdent encore pour **Ashura** à la procession, dite « du **alam** » d'un mât similaire mené par un cavalier à cheval.

Venant derrière, on trouve généralement ensuite un groupe de tambourinaires, dont les battements évoquent le pas martial et la bataille de Kerbala. A Bushehr, il s'agit bien sûr de sept tambours afro-arabes **damams**, d'un **ashkoun** et de cymbales **zinj** dans chaque quartier, là encore par les joueurs les plus expérimentés. Dans cette ville, cette fonction estimée traduit à la fois une reconnaissance technique et surtout religieuse des interprètes⁹. Mohammad Reza DARVISHI signale également des tambours régionaux traditionnels de taille considérable à cet usage, tels que le **Dezful** - homonyme de la ville où il est utilisé au Khuzestan - ou le **Tabl-e-aza(dari)** - Azerbaïdjan iranien - . Les tambours y accompagnent généralement le **nohekhaneh**. A Qazvin, certaines processions n'ont pas de **nohekhaneh**, mais uniquement une section de cuivres, type fanfare. A Qeshm comme à Ardehal, aucune percussion n'est utilisée dans cette section. Dans d'autres villes d'Iran et du Pakistan, cette partie de la procession est précédée en outre d'un groupe de **seyyeds**, par exemple identifiables à leur écharpe verte. Au rythme des tambours, les pénitents battent la mesure par diverses percussions de leurs épaules, en signe de contrition. La forme la plus répandue est le **sinezani**, qui consiste à se battre la poitrine des deux mains, lequel connaît à lui seul une infinité de variantes rythmiques et chorégraphiques dans chaque village, telles que le **wahed** (« un ! ») syncopé des bandari. Le **sinezani** est observé parmi absolument toutes les communautés immites dans le monde pour l'occasion d'**Ashura**, - à part peut être les Alevites - y compris les ismaéliens, pourtant notoirement discrets. Récemment, Margaret KARTHOMI a présumé de façon discutable dans ces **sinezani** l'origine de « percussions corporelles » des chorégraphies collectives sunnites (**mawlid**, **seudati**, divers **rapai**), qu'on observe habituellement à Sumatra et dans le monde swahili. Il existe en outre des variantes recourant à d'autres accessoires : le **zanjirzani** (« battre [avec] des chaînes ») est le plus répandu, et Mohamed Reza DARVISHI signale également des techniques passées telles que le **sengzani** (« battre [avec] des pierres ») et le **karebzani** (« battre des cymbales »). Dans cette phase, le répertoire du **nohekhaneh** dépasse le seul **nohe**, et par exemple à Bushehr, il emprunte aux genres précédents **Zekr Pa Mambar**, **Beyt** (« vers ») et **Chavoushi**. Le **Chavoushi**, cantique en persan des pèlerins du Hajj est éventuellement une corruption locale du **Tavoshi**, cantiques coraniques en arabe (parfois en persan) répandus en Iran. Pour **Ashura**, la lamentation s'amplifie

⁹ Echanges personnels avec Saeed SHANBEHZADEH

généralement vers midi, heure vers laquelle on commémore le massacre d'HOSSEIN, par exemple sonné par des petits clairons à Taft. On observe alors, des scènes de désespoir collectif proches de l'hystérie : la masse des fidèles se frappent la tête de la main. En Inde du Nord (Lucknow, Hyderabad), les **zanjirzani** débordent parfois en auto-mutilation, et en incisions sanglantes de la peau du crâne, hommes et enfants. Dans la monographie de TANAVOLI sur les cadenas votifs, des photos anciennes représentent des pénitents iraniens au torse couvert de piercings (cadenas).

- Selon les régions, viennent enfin deux variantes chorégraphiques complémentaires (**Tasua** et **Ashura** uniquement):

- - une procession d'acteurs (**Tasua** et **Ashura** uniquement): dans de nombreux villages de la région de Yazd, cette procession consiste généralement en un défilé des enfants captifs sur des chameaux commémorant leur déportation après Kerbala. Les **naqqareh**, les ornements des chapeaux et leurs chameliers ont en outre marqué, probablement sous l'influence Fatimide, un rite sunnite inspiré des processions chiïtes : il s'agit de la caravane religieuse de chameaux du **mahmal**, ou **tabut** (13^{ème} -19^{ème} siècle), qui, après sa tournée (**Dawra**) des grands **mouleds** du pays, convoyait annuellement vers la Mecque depuis Alep, Le Caire, Damas, - et de façon épisodique : Bassorah et San'a - le drapeau et des suaires destinés à recouvrir la Qa'ba pendant la durée du Hajj, puis, ainsi bénis, à recouvrir ensuite les principaux domes de ces villes. Aujourd'hui encore, la procession des dromadaires portant le « cercueil » perdure dans les **Mouleds** de Qin, Louxor et Abu Tij (vallée du Nil) et ressemble de façon frappante aux processions de dromadaires de l'**Ashura** à Yazd (Iran), Kerbala (Irak), Sehwan Sharif (Pakistan) et Lucknow (Inde). Des chœurs monotones de trompes (**Ahl-e Bukkat**) sont encore fréquents dans les mêmes processions à Kerbala, Najaf et Kazemin. Ces chœurs, en uniforme militaire rouge, comptent en fait de longues trompes **Karna** (Ar. **Buk**) sans anches [HASAN, 1980]. A Bushehr (Iran), les trompes en cuivre sont remplacées par de grands olifants (pers. **Burk**) en corne d'oryx.

A Sehwan Shariff (Sindh), les chameaux en procession portent encore les immenses tambours **Naqqareh** qui rythment, par leur battement martial, toute la procession. De nos jours encore, la procession iranienne atteint des proportions gigantesques, lorsqu'on fait ensuite défiler sur des remorques de camions des scènes symboliques de l'histoire de Kerbala, directement extraites du **Tazieh**. Les scènes les plus répandues sont : YAZID se pavanant sur son trône avec sa cour, les enfants de la Maison, errants dans le désert, l'archer chevauchant son chameau, ABU'L ABBAS pourfendu, les mains tranchées, les partisans arms de YAZID, la tombe ensanglantée d'HOSSEIN, le cheval désormais solitaire d'ALI AKBAR, les commerçants du Bazar de Kufa, etc....

- - la procession du cénotaphe **Tabut** (ar. cercueil), appelée **Nakhl-gardaneh** en Iran: cette manifestation est beaucoup plus répandue, bien qu' à Taft ou Yazd par exemple, elle fasse partie intégrante de la procession des acteurs, par exemple sous la forme d'un char en forme de cercueil, de mausolée, de mosquée ou de reliquaire. A Yazd et Taft, ainsi que dans une demi-douzaine de villages environnants, les habitants unissent leurs forces pour faire faire à la structure trois tours de l' **Hoseiniyyeh** avant la conclusion dramatique de la commémoration d'**Ashura**. La manoeuvre évoque effectivement une mise en terre, puisque les villageois procèdent au balayage traditionnel du passage mortuaire, parmi tant d'autres intercessions traditionnelles bénéfiques pour les ensevelissements. Le même jour, dans la région de Kashan, la structure en bois - très similaire mais n'excédant pas 2 m de haut - est portée en procession, par exemple à Abyaneh (région de Kashan), où les habitants la hissent sur la colline voisine. Partout en Iran, les villageois y fixent des ex-votos ou y épinglent des offrandes en argent. Sous les Qajars, des pénitents exhibaient encore ces dizaines de cadenas votifs sur eux au cours de la procession.

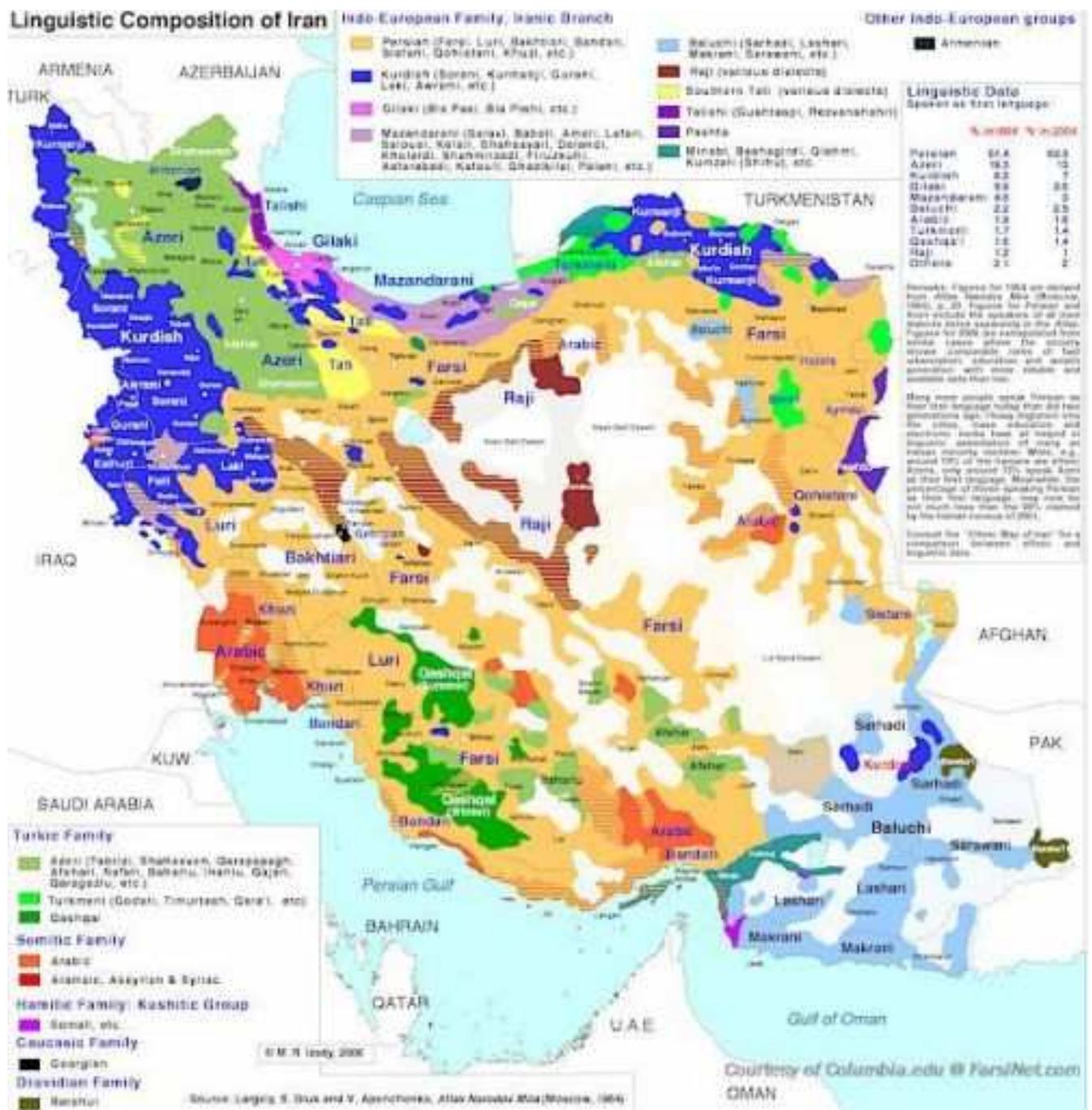


FIGURE 1: Localisation des groupes ethniques en Iran par repartition linguistique (source Langley @ Colombia.edu)

Pour la plupart des commémorations, la procession s'interrompt, par analogie avec la bataille et la commémoration d' **Ashura**, vers 13h00. Les cortèges retournent vers leurs mosquées de départ, ou, dans le cas de Qazvin, se joignent pour défiler ensuite dans la cour d'un **imamzadeh** à vocation congrégationnelle, telle que les **imamzadeh-e-hosein** de Qazvin ou d'Ardehal. Dans l'**imamzadeh**, le cortège se disloque ensuite, ou, comme à Qazvin, les femmes se prêtent dans la cour à l'adoration de tombes fictives dressées pour l'occasion (ex : deuil de ZAHRA). A Qeshm et à Bushehr, on assiste à des rassemblements conclusifs où les pénitents se livrent à des **sinezani** particuliers autour d'un mât. Après la prière du soir, les bushehri se livrent à une chorégraphie collective **bur-e-heydari**, également surnommé **aya-mazilum** (« aux victimes ») d'après l'un de ses refrains. Les participants se retrouvent alors à partager des repas distribués par les mosquées ou par les riverains les plus fortunés. La soupe **hosh**, distribuée à tous par la paroisse est considérée comme une bénédiction.

Dans le cas d'**Ashura**, la fin du rituel prend un tour particulièrement grave. Vers 14h00, une fois le deuil commémoré, on peut observer par endroit de rares petites processions circambulatories de fossoyeurs, généralement identifiables aux pelles et aux palmes de dattiers. Dans la plupart des villes d'Iran, on dresse des tentes matérialisant le campement d'HOSSEIN à Kerbala. Vers midi, les tentes sont couvertes de sang factice. On procède en milieu d'après midi à la scène du sac, en y mettant le feu. A Taft et Kerbala, la scène est jouée par les partisans de YAZID en armes et à cheval. A l'instar de la commémoration annuelle de l'**imamzadeh-e-soltan Ali** à Ardehal, il est de bon ton pour les fidèles de s'interposer et de montrer ainsi leur refus de ce drame.

La nuit d'**Ashura** qui suit est une nuit chargée de dévotion. Les villes s'éclairent généralement de cierges autour des fontaines et des **hosseiniyyeh** :

Le soir d'**Ashura** est généralement marqué par la veillée en plein air des croyants, nommée **sham-e-ghaliban** (« nuit des rejetés »). Il s'agit d'une veillée commémorative qui rappelle l'errance nocturne des petits enfants d'HOSSEIN survivants sans lumière sur le champ de bataille de Kerbala. Le rite, apaisé et plein de dévotion, consiste généralement à rassembler les enfants des fidèles dans les lieux des festivités (**hosseiniyyeh**, kiosques, fontaines publiques commémorant l'assouffement des assiégés, etc...) pour y allumer les bougies qui firent tant défaut à ZAHRA quand elle les rechercha dans l'obscurité. A Bushehr, la réunion prend caractère processionnel, mais dans la même sérénité.



FIGURE 2 : sonneur dans une procession *Azadari* d'*Ashura* à Shushtar, Ilam. (source H. SAMANI)



FIGURE 3 : image d'Epinal de la procession traditionnelle de la Mariée (*Arus Keshun*), telle qu'elle est encore pratiquée au Khorasan et en Asie centrale (source AP)

1.2 Les rites du mariage

Le rite de mariage en Iran a longtemps eu de nombreuses variantes régionales. En effet, malgré l'unité apparente réalisée par la tradition islamique chiite, les variantes folkloriques associées étaient relativement variées au sein des divers groupes ethniques. Il est notamment à relever que la parade nuptiale (**Arus Keshun**) existe à la fois dans le rite zoroastrien et dans le rite musulman chiite. Avec l'exode rural, les difficultés économiques et la globalisation rampante dans les grands centres urbains, le rite et ses folklores tendent à s'appauvrir dorénavant, voire à s'uniformiser à nouveau. Globalement, le déroulement traditionnel des festivités de mariage a cinq parties :

- *les traditions de discussions nuptiales préalables* entre les familles. Traditionnellement, la phase d'élection de l'épouse se traduisait théoriquement par une succession de visite de courtoisie entre les familles (« **Khashtegari** », « **Baleh Borun** », également appelé « **Arus Borun** » au Gilan). Ce cycle, autrefois très formel, débouche logiquement sur l'accord préliminaire de principe de l'intéressée (« **Baleh** », **Baleh Borun**). La nature étant ce qu'elle est, on peut bien sûr douter de l'absolu d'un tel formalisme traditionnel dans la réalité du mariage rural, et il est évident que l'élection du conjoint se déroulait très souvent de façon moins protocolaire. Noter qu'au Kurdistan, on procédait même opportunément à l'échange collectif de filles à marier / d'hommes à marier entre villages, de façon à faciliter la survie des divers clans.

Dans une tradition qui perdure quelque peu de nos jours, la dote (Ar. **Mahr'eh** , **Marieh**) était fixé avec les parents de la mariée lors d'une entretien (Ar. **Majles**) à leur domicile. S'en suivait ensuite rapidement des fiançailles (pers. **Namzadi**), lesquelles occasionnent encore un repas de mets traditionnels: fruits secs (**ajil**), pâtisseries kurdes iraniennes de farine de riz (**Nan-e berenji**) et douceurs (**shirini**). La fiancée revêt de nos jours la couleur rouge qu'arboraient leurs ancêtres turkmènes, azéris ou kurdes le jour du mariage – voile -. A notre connaissance, quelque soit les groupes ethniques, aucune de toutes les étapes ci dessus ne fait, par ailleurs, l'objet d'aucun folklore festif particulier (ni musique , ni chant, ni danse).

- *les traditions de préparatifs nuptiaux* elles-mêmes furent longtemps extrêmement nombreuses dans les provinces d'Iran, et plus largement dans l'aire persanophone (Ouzbékistan, Tadjikistan, Afghanistan...). Les préparatifs nuptiaux traditionnels étaient particulièrement festifs et ritualisés. Par exemple, la totalité des préparatifs des mariées baloutches sont encore traditionnellement accompagnés de nos jours de choeurs de villageoises (**Aluke**, **Haleylo**).

Un premier rite (le **khuncheh**) consiste à apporter en procession sur les lieux du mariage les effets du **sofreh-ye Aghd** (lire plus bas leur composition théorique). Traditionnellement, cette procession festive avait lieu un à trois jours avant le contrat (**Aghd**). Le terme **khuncheh** (Talesh et Kurdistan) / **khancheh** (Azerbaïjan) désigne le plateau rond avec lequel les offrandes sont portées sur la tête. De nos jours, cette procession, en partie dansée, ne survit à notre connaissance que dans les milieux ruraux du Talesh, de Qazvin et du Gilan (Nord-Ouest de l'Iran). Cette tradition désuète est aussi intéressante pour, soient ses chants villageois séculaires (Kurdistan), soit sa musique de danse avec le chalumeau **Sorna** et le tambour **Dohol** (Gilan).

Ce premier rite processionnaire existe en quelques sortes chez les Arabes, par exemple en Irak sous le nom de **Hamla** (ar. porter). Traditionnellement, il consistait à apporter les effets de la mariées, ses meubles, chez son époux « *ce cortège, de longueur variable, qui comprend les parents et les amis du jeune homme, peut-être suivi d'un hautbois, zurna, d'une timbale, nakkara, et d'un tambour à deux peaux, tabla.* »¹⁰ .

Un rite traditionnel moins connu est la séclusion préliminaire. Trois jours avant le mariage, la femme baloutche va demeurer en séclusion dans un genre de **hijleh** (tente nomade) et va s'y préparer activement à la noce. Les onguents, parfums et maquillages traditionnels y sont consommés plus que de raison, dans une débauche plus démonstrative que raffinée. A notre connaissance, ce rite désuet n'est dorénavant encore pratiqué qu'au Balochistan et en Ouzbékistan. Dans les tribus nomades (Khorassani, Turkmènes, Lores, Kurdes, Bakhtiyari), les coiffures féminines proéminentes, bordées de pièces de monnaies véritables furent longtemps la norme.

Désormais plus rapide, la préparation du mariage citadin n'en est pas moins demeurée fébrile et excessive. Le jour du mariage, la préparation de la mariée inclue son bain (**Hamam-e Aghd**) / sa toilette (dans la société urbaine du début du 20^{ème} siècle, c'était un bain au hammam public du voisinage, pompeusement mis en scène), en présence des femmes des deux familles. Depuis cette époque, cette tradition est tombée en désuétude dans les populations urbaines. Les baloutches le pratiquent encore¹¹. S'en suit l'habillement (**Lebaas-e arus**) et le maquillage (**Bazaak-e Arus**), tout aussi cérémonieux jusqu'alors. Dans les traditions kurdes, bakhtiyari et lore, la femme vit ces préliminaires comme un moment de séparation de sa famille natale, et de tous temps, les présents sont supposés la maintenir dans la subjugation de cet instant mémorable. C'est dans ce contexte que les femmes lores consolent leurs égales par le fameux **taraneh** « *Siat Biaram* » (« *je t'ai apporté un cadeau* ») . Pour le marié, il existait également un tel bain dans la plupart des ethnies. Ce bain est toujours pratiqué, par exemple chez les Baloutches.

¹⁰ Cf [HASAN, 1980]

¹¹ Cf [SABETZADEH, 2005]

Moins connu, ce préparatif inclue en outre le rite informel d'accord de principe de la mère à sa fille. Encore très formel chez les baloutches (toujours les mêmes choeurs omniprésents...), il ne survit de nos jours que sous la forme d'un échange verbal entre la mariée et sa mère au moment du **Aghd**.

Un autre rite est le **hanna bandan** (pers « attacher du henné »), qui consiste à oindre les deux futurs époux avec du henné. Peu dispendieuse, cette tradition est encore relativement répandue dans les milieux provinciaux d'origine bandari, balochi, et kurde. Chez les Baloutches et à Kerman, le **hanna bandan** est accompagné de chants séculaires des choeurs de villageoises. Par exemple les **Haleylo** et le **Aluke** des Baloutches. Le **taraneh** « *Hemshab hana Mi bandim* » (« ce soir nous mettons du henné ») est encore l'un des plus répandus dans les diverses provinces : Mazandaran, Nord Khorasan, Nain, Seistan.

Nombre des traditions de parade sont aujourd'hui tombées en désuétude, notamment de par l'importante sédentarisation et de l'exode rural qui domine la plupart des régions depuis les années 1920 (A-t-elle seulement jamais cessé ?). Les folklores persistent néanmoins dans les populations les plus rurales, telles que les kurmanji du Khorasan, le Talesh, les nomades baloutches ou turkmènes. Dans les grands centres urbains, le rite de mariage s'est trouvé à la fois simplifié et modernisé, dans un contexte « globalisant » où les nouveaux citadins cherchent davantage à gommer leurs particularismes régionaux, voire à nier leurs origines. Le mariage citadin tend à s'y edulcorer, et même parfois à s'occidentaliser.

- la partie contractuelle de la fête (Aghd). Qu'il soit sunnite ou chiite, le mariage musulman est d'abord un contrat entre les époux (Ar. **Aghd**). Les zoroastres parlent plutôt de **Gava Giri**. La dote ayant fait l'objet de tractations et d'ententes préalables entre les familles (domicile, dote **mahrieh**). Le contrat **Aghd** est elle-même ritualisée, dès lors que les parties entreprennent la rédaction du dit contrat auprès d'une autorité religieuse - de nos jours, certains officiers d'état civil - **daftar khaneh** - dédiés.

Cependant, si on excepte les zones à dominante arabo-sunnite (Hormuzgan essentiellement), l'annonce même du contrat scandé du mariage chiite se fait dans une mise en scène traditionnelle (**sofreh-ye Aghd** et dans au dessus des époux). La scénarisation **sofreh-ye Aghd** du lieu rassemble les symboles propices et les croyances les plus ecclésiastiques qui soient sur un genre de tapis sommaire (**sofreh**) : généralement un pain, des noisettes, des oeufs, du miel, des fruits, des roses, du riz et d'autres grains divers, des pâtisseries sucrées, du sucre cristallisé, un Coran (ou les *Avesta*, dans le cas d'un mariage d'obédience zoroastre), le tapis de prière, etc.... Cette mise en scène n'est pas sans rappeler le **Sofreh** rituel des autres fêtes familiales annuelles zoroastres, notamment le **Haft Sin** de Noruz.

L'énonciation du texte du contrat **Aghd** par l'officiant conduit à l'échange verbal des consentements entre les époux. La mariée musulmane se voit remettre un Coran par sa mère. La cérémonie est traditionnellement conclue par la liesse familiale (chants **Mubaraki**). Le **Mubaraki** désigne aussi le répertoire de chants de liesse. Il est aujourd'hui repris dans la musique moderne de mariage (**Mozighi Shadi Arusi**). Autrefois, une première festivité (**Arusan**) était donnée de cet instant sur place, avant de se rendre chez l'époux.

- la migration de l'épouse vers le domicile de l'époux (Arus Keshun). C'est la manifestation folklorique par excellence, dans une aire qui s'étend du centre de la Turquie au Turkménistan inclus. Cette parade de la migration intervient après le contrat (**Aghd**), ou bien, dans la tradition baloutche, après un séjour de trois jours au domicile des parents de la mariée après le contrat. Dans certaines traditions (Yazd, Nain), la présentation / parades des cadeaux (**khuncheh**, lire ci dessus) est en fait la première partie de l'**Arus Keshun**. On comprend que, conceptuellement, la procession des effets de la mariée (**khuncheh**) et la procession de la mariée, proprement dite, (**Arus Keshun**) tendent à se confondre de nos jours, notamment dans des contextes citadins, où la durée des festivités est désormais plus courte.

Dans la tradition, l'épouse, couverte d'un voile rouge ou habillée de rouge, est menée à dos d'âne (Turquie, Kurdistan, Khorasan) ou de chameau (Turkmènes) par le mari vers son domicile. Dans le centre de l'Iran (Yazd, Nain), cette procession est accompagnée de l'**Arus-keshun**, un répertoire homonyme de chants de mariages masculins accompagnés au **dayereh** (Yazd) ou au chalumeau **Sorna** (Nain, Kurdistan, Lorestan, Gilan). HASAN observe qu'en Irak, les sonneurs n'accompagnent habituellement plus la procession de la mariée, sauf parfois chez les chrétiens. De nos jours, si le cheval fait défaut dans la famille ou dans le village de la mariée, celle-ci se rend éventuellement à pied au domicile de l'époux, entourée des femmes de la famille (Kurdistan). Chez quelques nomades lores non sédentarisés (nomades lores de Nurabad et nomades bakhtiয়ারis d'Aligodarz - Lorestan -), la mariée est conduite, à l'instar d'ALI AKBAR à Kerbala, non pas vers le domicile, mais vers le **Tejah**, ou **hijleh**, une tente nuptiale spécialement dressée pour les nouveaux époux. Ils y vivront quelques jours. La procession est assez ritualisée. L'arrivée est célébrée par des Maqams spécifiques de liesse, par exemple: le **Maqam** « **Baiwi Jemaan** », chez les nomades du (Ilam).

Par contre, on peut difficilement amalgamer le **khuncheh** au **Ziffa**, une procession traditionnelle de l'époux en Irak, aux EAU, au Yémen (Ar. **Zaffa**, **Ziff**) et aux Comores (Ar. **Zifafa**). La tradition iranienne ne semble pas connaître ni ces processions de l'époux, ni les louanges qui les accompagnent, en aucune façon. Elle est pourtant d'un faste au moins égal à celles des femmes, sinon davantage, pas plus loin qu'en Irak.

- le bal semi-privé (**Damadan, Jashn-e Arusi**). Quelle que soit la communauté, c'est au marié (**damad**) qu'incombe d'organiser le bal principal (**Jashn-e Arusi**), lequel se tient généralement à son domicile, ou du moins dans un lieu approprié à ce type de réception - en persan moderne, le terme **Jashn** a une connotation assez pompeuse pour ce genre de manifestation -. Ce bal est évidemment le temps fort de l'art musical festif (**mozighi** « **shadi** ») de la danse pour la totalité des communautés : baloutches, kurdes, lores, khorasani, bandari... tous ont l'usage d'interpréter à cette occasion la plupart des danses collectives du répertoire décrites au Chapitre 3 de la présente étude. Au Lorestan, les **Tchopi** en plein air a même connu une évolution inédite, lorsque le concert de **taraneh** traditionnel leur furent progressivement préférés, à partir du début du 20^{ème} siècle. Toutefois la tradition de bal fut partout mise à mal par l'interdiction des fêtes en reunion, décrétées par la république islamique d'Iran dans les années 1980. Dès lors, un décret puritain interdit hommes et femmes de tenir des fêtes et des danses en commun. Officiellement, le mariage iranien contemporain se tient donc séparément dans deux salles de danse contiguës: une pour les hommes, une pour les femmes. La même décision a mis à mal la profession des musiciens de divertissement **luti** du Lorestan.

Traditionnellement, deux autres réceptions raffinées célèbrent dorénavant le mariage citadin traditionnel: la première est le **Patakhti**, une réception formelle au domicile de l'époux. De nos jours, il s'agit d'une *party* polissée. La seconde réception est le **Walima / Valime**, une tradition d'origine arabe de déjeuner en retour le lendemain, organisée ensuite par la famille de la mariée.

Première surprise, la tradition festive sunnite de mariage (ex : turkmènes, bandaris, kurdes du Nord...) ne semble pas différer profondément de l'**Arus Keshun** des Chiites, si ce n'est légèrement dans la phase juridique. Cette unité n'est pas due au seul Islam : seconde surprise, c'est bien sûr la présence abondante de symboles propices manifestement zoroastres (ex : fruits, miel, sucre, flamme, offrandes symboliques du **khuncheh**), que ce soit pendant la phase contractuelle (**Aghd**) ou la phase de parade (**Arus Keshun**). La parade zoroastre aurait, semble-t-il, proéminé sur les parades ultérieures **Ziff** des mariages arabomusulmans du Golfe.

1.4 Les compétitions publiques de lutte

La lutte (pers. **Koshti / kushti**) est originellement un exercice physique des Maisons de Force (**Zurkhaneh**). Dans le contexte du **Zurkhaneh**, il existe bien des compétitions occasionnelles (**Dor-e Koshti**), mais elles sont entièrement régies par les Règles "pahlavan" de la Maison de force (**Zurkhaneh**). On parle alors de **Koshti pahlavani**.

De nos jours, le **koshti** est surtout un sport traditionnel pratiqué en plein air dans les régions du Nord-Est de l'Iran (Nord Khorasan, turkmènes du Golestan, Mazandaran et Gilan). Il est aussi pratiqué dans d'autres régions, généralement en milieu nomade. Mal connu, cette forme de lutte populaire nous est mieux connue de par la récente publication dans la revue « *Pan-asian journal of Sports & Physical Education* » en 2010¹². La pratique de ce sport y est complètement distincte de celle des **Zurkhaneh**. On organise les combats en plein air soit pour des mariages (Gilan, Qazvin, Golestan, Mazandaran, Shahr-e Kord) ou soit en compétitions régionales dans une arène (Nord Khorasan, turkmènes du Golestan) ou dans les champs (Lorestan, Kurdistan, Aligudarz). Il existe de très nombreux types de **koshti** dans les régions d'Iran, et chacune a des règles assez différentes les unes des autres: le **Bachoukkeh** et le **Chukha** (Khorasan), le **Gileh-Mardi** (Gilan, Mazandaran et Golestan Provinces), le **Check-Chisht** et le **Lucho** (Mazandaran), le (**Koshti**) **Torkamani**, dit « **Kurash** » (Golestan), l'**Ashirma** (Azerbaïdjan oriental), le **Kamari** (Qizilbash et Turcs d'Azerbaïdjan), le **Baghal-be-Baghal** (Qazvin), le **Zuran Patouleh** et le **Zuran Machkeh** (Kurdistan iranien), le « **Catch** » **Gardan** (Sistan et Balochistan), le **Zhir-o-bal** également appelé "**Dast-zhir, Dast-Bala**" au Ilam (kurdes du Kurdistan, de Kermanshah, et du Ilam), le **Jang** (Lorestan et Chahar Mahal va Bakhtyari), le (**Koshti**) **Maghli** (Tchahar Mahal va Bakhtyari), le (**Koshti**) **Lori** (Lorestan), le **Dasteh Baghal** (Fars), le (**Koshti**) **Lashgarkeshi** (Yazd), le (**Koshti**) **Kamarbandi** (Esfahan), et le (**Koshti**) **Kaviri** (Kerman)

Contrairement au **Zurkhaneh**, ces compétitions de plein air occasionnent de grands rassemblements populaires dans des arènes traditionnelles. La plus célèbre est celle qui se tient dans la grande arène de Qushan (Nord Khorasan). Dans la plupart de ces rassemblements du Nord-Est (Nord Khorasan, Golestan, Seistan, Mazandaran et Gilan), les sonneurs de chalumeau **Sorna** ont l'usage de se tenir dans le public, debout dans l'arène. Ils y accompagnent le combat de **Maqams** rapides spécifiques et contribuent ainsi à accompagner le suspense du combat (Nord Khorasan, Golestan, Seistan, Mazandaran et Gilan), - On parle de **Maqam-e koshti** - . Ces **Maqams-e koshti** sont aujourd'hui partie intégrante du répertoire de **Sorna** de Saqqez (Nord du Kurdistan iranien), du Gilan et du Seistan, où ils sont même utilisés comme musique de danse, présumément dans d'autres contextes festifs. D'autres **Maqams** dédiés à l'exercice existent également dans le répertoire de **Sorna** du Gilan (ex: **Lafandbazi**). Cette tradition de sonneurs des occasions publiques semble relativement répandue au Pakistan, au Cachemire et au Baltistan, où tous les spectacles populaires de province – joutes, exorcismes publics, courses de chevaux, match de polo... - s'accompagnent d'au moins un sonneur et d'un ou plusieurs tambours (**Tabl, Tas, Kus, ou Dohl**...).

NOTA : Chez les nomades, nous distinguons évidemment cette musique de joute d'autres répertoires accompagnant les danses simulant les combats de bâtons (**Chub Bazi**), que nous tenons, elles, pour des danses.

¹² Cf [KOOZEHCHEAN & IZADI, 2010]

CHAPITRE 2

LES INSTRUMENTS TRADITIONNELS A ANCHE EN IRAN

"En fait, les régions du centre de l'Iran (Isfahan, Ghazvin, Qom, Kashan, Yazd, Shiraz) n'ont guère développé les formes populaires. En revanche, elles ont été des foyers de musique d'art par le biais du chant (notamment la région d'Arak), qui contrairement à la musique instrumentale n'est pas discréditée."

[DURING, 1995]

L'aire musicale proposée par [DURING, 1995] est à tempérer par les apports indéniables des courants migratoires régionaux : Qom, Qazvin et Saveh ont notamment intégré tardivement les folklores festifs azéris et gilaki (autour de Qazvin), mais toujours comme un épi-phénomène marginal. De même, on ne peut nier l'apport de la musique bakhtiari sur les folklores actuels de Shiraz, puis sur ceux d'Esfahan. La tradition d'Esfahan, son apport à la musique classique (*sonnati*) est relativement considérable si on le compare à celui des autres villes de ce centre. Les trop rares sonneurs de Nain héritèrent présument de traditions nomades du proche-Ouest (sans doute bakhtiari). Ce « *désert musical* » est indéniable dans les autres provinces centrales de l'Iran (Merkazi et Qom, Kashan, Ardestan, Zavareh, Delijan, Yazd). Hormis l'instrumentarium exclusif des parades de deuils imamites, la pauvreté musicale de ces terroirs y cantonne quasiment cet art et ceux de la lutherie à de très rares musiciens classiques, tels que Reza VARZANDEH. Il s'y illustre par la quasi-absence d'instruments et de répertoires régionaux traditionnels.

Il est aussi à noter que cet aire géographique est à la fois marquée par le grand désert central et par le foyer historique de l'Islam d'Iran. Les régions de Qom, Kashan et Saveh, d'abord très marquées par la présence ancienne des Arabes, sont ensuite devenues des bastions du Chiisme conservateur jusqu'à nos jours. Ce phénomène ne s'est pas nuancé, quant bien même ces villes se peuplaient de ruraux turcophones azéris. Ce « *désert musical* » s'explique donc à la fois par l'étiollement du tissu villageois de cette région en marge occidentale du grand désert central et par le relatif rigorisme chiite prédominant à Kashan, Qom, et, dans une moindre mesure : dans la province voisine dite « Merkazi ».



FIGURE 4 : clarinettes des différentes régions d'Iran . De gauche a droite : **Sipsi** (Istanbul), **Dozaleh** (Torbat e Heidariyyeh), **Ney Taki** (Bandar Abbas), **Dozaleh** (Qushan), **Dozaleh** (Ilam), **Dozaleh** (Qushan), **Dozaleh** (Boroujerd, Lorestan), **Dozaleh** (Seistan), **Ney Taki** (Bandar Abbas), **Sipsi** (Istanbul), **Ney Taki** (Sanandaj), **Ney Taki** (Sanandaj), **Qarneh** (réplique, Mazandaran)

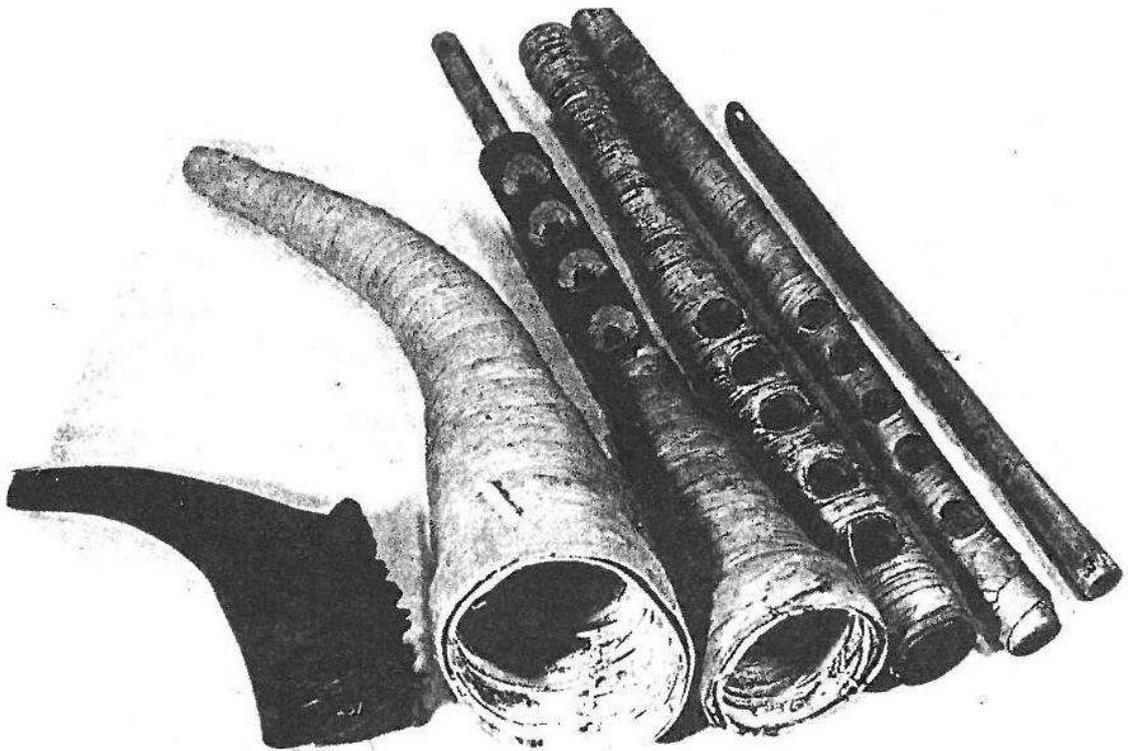


FIGURE 5 : aérophones primitifs d'Iran. La facture en feuilles roulées est typique du Nord de l'Iran (Gilan, Talesh, Mazandaran). L'exemplaire central présente une clarinette **Qarneh** à pavillon végétal, une variante aujourd'hui totalement disparue.

2.1 Les instruments idioglottaux d'Iran

La clarinette idioglottale primitive, simple ou double, est connue, autant qu'on sache, depuis l'Antiquité grecque (clarinette *aulos*) et romaine (clarinette *tibiae*). En Asie centrale, l'instrument a longtemps gardé une forme très primitive, associant deux simples clarinettes idioglottales libres de roseau, supposément sur le modèle antique de l'*aulos*. Cette forme primitive subsiste actuellement dans la Fergana (Tadjikistan) et l'ancien Khorezm (actuel Ouzbékistan et Turkménistan) sous le nom de *Qoshnay / koshnay*. De nos jours, le terme de *Qoshnay / koshnay* y désigne indifféremment cette double clarinette, que celles-ci soient libres¹³ [ou attachées ensemble¹⁴ – les deux formes persistent actuellement dans ce folklore ouzbèke –.

Dans cette catégorie, la double-clarinette idioglottale domine effectivement les autres aérophones dans le Golfe, la Mer Rouge et le Yémen. Instrument nasillard et robuste, elle remplace avantageusement pour les airs à danser le chalumeau *Sorna* dans les contrées désertiques, dépourvues de bois appropriés. De façon générale, la tradition des clarinettes idioglottales nous ramène à l'Antiquité égyptienne, ainsi qu'à sa descendance prolifique dans tout l'Orient musulman, de la Mer Noire au Khorasan, en passant par la Mer rouge et le Golfe Persique: clarinette à bourdon *Arg hul* (Égypte), *Cifte* (Turquie), cornemuse *Tumlu(cu)* (Turquie), double-clarinette *Mizmar* (Yémen)... Le plus étonnant est finalement qu'un instrument aussi ancien ne se soit pas diffusé dans le reste de l'Asie au delà de l'Inde (*Pungi*).

Dans la tradition régionale iranienne et du Golfe, on le trouvait habituellement sous la forme d'une double-clarinette, dont les différentes variantes sont connues sous les noms régionaux de "*Qushmeh*" (Damghan et Mazandaran), "*Dosazeh*" (kurdes kurmanji du Khorasan: Qushan et Kashmar), "*dolaleh*" (Mazandaran?) ou encore "*Ney Jofti*" (UAE, Hormuzgan, Bushehr et Ilam). Néanmoins, de nos jours, ces instruments de facture très rustique ne sont plus guère fabriqués que dans les bastions les plus reculés de ces traditions régionales. En zone urbaine, on ne le trouve guère mieux qu'en kit sous la forme de la clarinette simple "*Ney taki*" (pers. "roseau unique", par opposition à *Ney Jofti* ("roseau juméau"), une clarinette idioglottale que l'initié est appelé à appairer et à accorder par lui-même. Cette dernière appellation est informelle. Naturellement, le "*taki*" a les caractéristiques régionales de son avatar double: à Sanandaj, ou à Sabzevar, la anche est bisotée en "Y" (c'est à dire qu'elle s'ouvre vers l'interprète), tandis qu'à Bandar Abbas et à Bushehr, elle est bisotée en "1" (c'est à dire qu'elle se referme vers l'interprète). Déconsidéré, le "*taki*" est actuellement tenu pour un instrument-jouet, plus facile à réaliser et à jouer.

2.1.1 Le *Dozaleh / dosazeh / dolaleh* (Kurdistan, Khorasan et Kermanshahan)

Le *Dozaleh* (pers. "deux hautbois") est une double-clarinette idioglottale en roseau (*Ney*), de 19,5 à 25 cm de long. Les anches (*bik*) sont taillées à même le bec (*ghomish* en persan, *ramish* en arménien) en roseau rapporté ou, plus rarement en bois. Chaque clarinette a généralement 6 trous. Au Kurdistan, des variantes courtes à 5 et 7 trous sont rapportées. L'appellation "*dozaleh*", parfois corrompue en « *juzala* » au Kurdistan¹⁵ est la plus courante dans les régions suivantes d'Iran: Ouest Azerbaïdjan, Kurdistan-Sanandaj, Lorestan, Kermanshah, Ilam. [HASAN, 1980] qui ne distingue pas l'instrument du *zumara* et du *Ney jofti* en Irak, signale de nombreuses désignations en Irak : *Djuzala* (Zakho), *Djuzala* (Soleimaniyyeh) et aussi *Shabbaba* (Soleimaniyyeh, Erbil).

Généralement, il est entièrement fait en roseaux. Les deux roseaux sont assemblés par 4 à 5 ligatures de fils de nylon ou par quatre à cinq entrelas réguliers de fins fils de fer ou encore d'une ligature unique au pas d'assemblage de 2 cm environ. C'est présumément ce modèle dont jouaient Ali Doost FALLAHI (Ilam) et Hasan MUSTAPHAPOUR (Sanandaj). De nos jours, on trouve difficilement des instruments de facture traditionnelle au Kurdistan, mais on peut néanmoins encore acquérir facilement de grands "*Ney Taki*" (30 à 35 cm) à 6 trous sous la forme à Sanandaj.

Dans le milieu pastoral kurde, le corps des clarinettes était jusqu'à récemment fait de l'os d'une aile de vautour – probablement le radius –. On rapporte la même facture en Irak, où l'on nomme cet os « *nisir* »¹⁶. Cette même construction en os d'ailes de vautour à 5 trous, très peu répandue, a néanmoins été observée précédemment, par exemple sur d'anciennes clarinettes doubles "*mizmar*" (Yémen) ou encore sur des clarinettes simples similaires d'Aragon, baptisées localement "*Flauta (de Ala de Buitre)*" ou "*Gaita*" dans les districts espagnols de Alcaïne et de Teruel. On a même trouvé dans des temples géorgiens de Mtskheta - 12^{ème} siècle - des « flutes » similaires en os de cygne, dites « *Salamuri* » (Simon Djnashia State Museum). Certains exemplaires kurdes sont donc en ramure d'aile de rapace d'environ 19 cm de long, plutôt qu'en roseau ce en quoi ces exemplaires précis peuvent être en tous points confondus avec les *Qushmeh* de Damghan. Comme nous le verrons plus loin, cette construction essentiellement est fameuse pour ses qualités acoustiques : le son en est indéniablement moins nasillard que celui des roseaux. Le corps demeure alors improprement nommé (*Ney*) et on observe parfois des joints toriques en caoutchouc autour des porte-anche *ghomish* pour accorder les anches *Bik*. C'est présumément ce modèle que jouaient les interprètes chevronnés Muhammad BAHMANI (Sanandaj, Kurdistan) et Fath'allah QARIANI (Sanandaj, Kurdistan).

¹³ Illustré infra, en médaillon sur la [FIGURE 7]

¹⁴ Cf [ANNEXE 23]

¹⁵ Cf [IZADY, 1992]

¹⁶ Cf [HASAN, 1980]

De nos jours, le **dozaleh** est quasiment éteint en Ouest-Azerbaïdjan et au Lorestan. Les appellations **Dolaleh** (pers. "deux tulipes"?) et **Dosazeh** (pers. "deux instruments") désignent des double-clarinettes idioglottales totalement similaires, respectivement au Tabarestan et parmi les kurdes kurmanji du Khorasan - ex: Qushan, Kashmar -. Pour ces deux factures particulières, les clarinettes ont 5 (L = 20 cm) à 6 (L = 25 cm) trous et celles-ci sont souvent jumelées par apport de cire d'abeille longitudinalement et transversalement. A Qushan comme au Tabarestan, elles sont également décorées de clips scintillants. Malgré l'absence d'éléments factuels tangibles, nous émettons l'hypothèse que cette désignation de l'instrument ait pu être introduite au Khorasan par les déplacés kurdes, qui l'appelaient présument **"dozaleh"** auparavant. Dans cette région, les instruments ont sensiblement les deux mêmes factures traditionnelles que les **dozaleh**, respectivement en roseau ou en os. Les appellations **"dosazeh"** et **"dolaleh"** pourraient être la simple corruption locale ultérieure de la désignation d'un seul et même instrument¹⁷

2.1.2 Le **Qushmeh / Ghamsheh** (Damghan, Mazandaran, Qushan, Nishapour, Torbat-e Heidarïyyeh)

Le **Qushmeh**, parfois translittéré "**Ghamsheh**", est une double clarinette idioglottale, d'environ 25 cm de long. De nos jours, la persistance de cette appellation dans le folklore kurde du Nord Khorasan, du Kurdistan iranien et du Ilam, suggère que le terme serait éventuellement d'ethnologie kurdophone. En turc, le terme « **khamish** » est employé pour désigner les roseaux et les instruments à anche en roseau en général.

Néanmoins, on peut légitimement supposer la parenté probable, tant ethnologique qu'organologique, avec les double-clarinettes idioglottales **Qoshnay / koshnay**¹⁸ de la Fergana (Tadjikistan) et de la province voisine du Khorezm (rivages de la Caspienne de l'actuel Turkménistan). En effet, l'appellation **Qoshneh**, en langue ouzbèke, est plutôt comprise comme « **Qosh-Ney** » (ouz. litt. « deux roseaux »). Si la construction du mot ressemble à du persan, le terme **Qush** (en persan « **chamois** ») ne semble pas l'être. L'appellation ouzbèke semble y attester la prépondérance historique d'une construction en roseau sur l'utilisation des os de rapaces. En Ouzbékistan, l'instrument appartient davantage à un instrumentarium ancien. On l'y pratiquait en accompagnement dans la musique de Cour (**dutor**, **Sato**, **rubob**), dans un jeu tout en nuances un peu à la façon du jeu arménien moderne du **Duduk**. L'instrument n'avait donc (plus) rien de populaire¹⁹.

Le **qoshnay** ouzbèke est percé de sept trous, mais couvrirait²⁰ néanmoins environ 2 octaves, ce qui semblerait indiquer qu'il est soit modulé, soit joué parfois en quintoïement.. Fait intéressant ; contrairement aux autres régions d'Ouzbékistan, c'est le **Qoshnay** qui était le principal instrument des **Naqqareh khaneh** de la région de Samarkhand.

Au Mazandaran, au Khorasan et dans la province de Semnan / Damghan, les anches du **Qushneh** iranien sont taillées à même le bec dans un roseau rapporté plus fin (le bec), en partant de l'extrémité "buccale" et non pas de la base du roseau rapporté comme sur le **Ney Jofti**. L'instrument a été observé de longue date parmi les kurdes du Khorassan²¹. Sur la totalité des exemplaires observés à Damghan²² et à Semnan, le corps des clarinettes est fait de deux os joints d'aile de rapace, à la façon des **Dozaleh** et des **Flauta** d'Aragon décrites plus haut. Les deux clarinettes sont alors jointes par un joint longitudinal diffus de cire d'abeille noirci, mais souvent également par des entrelas de fils de nylon en sus. A Torbat-e heidarïyyeh, on observe à présent l'assemblage par colle-gel silicone etanche sans aucun entrelas supplémentaire. Elles peuvent compter 5,6, ou 7 paires de trous, selon la taille des ailes de l'animal. Aucune variante intégralement de roseau (type **dozaleh** moderne ou **ney jofti**) n'est rapportée à ce jour. Cette facture en os est également rapportée sous le nom de **Qushmah** parmi les kurdes kurmanji de la région de Qushan (Nord Khorasan) : Ali ABSHURI, Ali Akbar BARIANI, Heshmat SAADATI et Muhammad Ashak QARAKHANI.

Un autre élément distinctif de sa facture iranienne est la couverture du roseau porte-anche par une fine pièce cylindrique en métal moulé (Nishapour, Semnan). Cette qualité de facture permet notamment d'utiliser des joints toriques en caoutchouc pour accorder et tempérer les anches. Bien noter que l'os d'aile de rapace confère à l'instrument une acoustique et un écho très supérieurs au **dozaleh** en roseau.

¹⁷ Cf [MASOUDIEH, 2004]

¹⁸ Cf infra, [ANNEXE 23] et [FIGURE 7, voir en médaillon]

¹⁹ Cf [SULTANOVA 1998] : « De nos jours, les meilleurs **qoshnay** sont fabriqués en roseau de Kulab (province tadjike). Comme les mélodies évoluent lentement et sur un large registre, les musiciens ont été amenés à développer la technique de la respiration circulaire. »

²⁰ Cf [SULTANOVA 1998] :

²¹ Cf [YOUSSEFZADEH, 2002] : "Le **qoshme** des Kurdes khorassanais est composé de rémiges d'oiseau, en règle générale de **dorna** (un genre de grue) ou de **qareqush** (de la famille des faucons). Selon Ramezan Ali AZIZI, **asheq** de Khaloq, le **dorna** femelle étant plus fin (**zarif**), sa sonorité est plus agréable. Les deux tubes sont reliés par de la résine. On trouve trois sortes de **qoshme** au Nord du Khorasan : à cinq paires, à six et sept trous. "

²² Cf [MASOUDIEH, 2004]

A Nishapour, un fabricant même a entrepris récemment d'imiter la facture en aile de rapace à l'aide de tubes moulés de PVC. La pièce moulée, légèrement surdimensionnée, imite à la fois la conicité et la courbure de l'os. L'instrument obtenu a un volume sonore assez élevé.

2.1.3 Le **Ney Jofti** (Golfe Persique)

Le **Ney Jofti** (Ar. "roseaux jumeaux") est une double clarinette idioglottale en roseau, d'environ 25 cm de long. Contrairement au **Dozaleh**, chaque clarinette a généralement 7 trous, mais nous avons trouvé alternativement des "**(Ney) takis**" à 5 trous (origine: Bandar Abbas) et d'autres à 7 trous (origine: Bandar-e Bushehr). De même que l'appellation **Ney Taki** (pers. *roseau unique*), les irakiens ont le terme arabe dédié **mufrad**, « simple » [HASAN, 1980]. Les anches sont taillées à même le bec en roseau rapporté (le bec, **pik** en Irak), et contrairement au **Qushmeh**, en "Y", c'est à dire en s'ouvrant vers le joueur en partant de la base du roseau rapporté, et non pas en partant de l'extrémité "buccale". La anche est accordée par enroulement hélicoïdal au pas serré de fil de couturier autour de la anche et du porte-anche (bec). Pour les tonalités aiguës, on recourt à des anches de très petit diamètre. La anche est accordée par enroulement hélicoïdal au pas serré de fil de couturier autour de l'anche. [NAGHASHPOUR, 2008] a recensé un exemplaire de **Ney Jofti** court (6 trous) à Shushtar, de facture similaire au **Qushmeh**, présumément dans un musée de la ville. Cet exemplaire est intéressant car il nous renseigne sur la facture ancienne en ramure de faucon de cet instrument au Khuzestan: les becs s'en ajustaient notamment au corps de l'instrument dans un amas percé de cire fondue ou de cire d'abeille ou de parafine noire. Selon Fuad TOHIDI, le **Ney jofti** est connu sous le nom local de **Ney Jofu** à Shahr-e Babak, dans la province de Kerman, contiguë de l'Hormuzgan. Cet instrument partage avec le **Dozaleh** l'appellation équivoque de **Joft han** au Kurdistan, dans les provinces kurdes²³.

De nos jours, on trouve aussi cet instrument sous la forme d'une clarinette simple "**(Ney) taki**" de 5 à 6 trous (Bandar Abbas, Bushehr) ce qui, malgré le volume sonore moindre, prévient des désagréments du délicat double-accordage de la paire. Cet instrument-jouet a lui-même de très nombreux équivalents, tel que le **Sipsi** (chant des gitans et des campements d'estives **Jayla** en Turquie), ou le **reclam de Xeremia** simple (Baléares), la **Ghaita** simple (Tunisie). A Bandar Abbas, le tube peut être aplani par un bisot plan de la face où sont percés les trous, sans doute pour le confort de l'interprète. Qu'elle soit simple ou double, ses becs sont à présent ajustés sur le corps de la clarinette à grand renfort de rubans adhésifs. D'autres rubans ensèrent également les trous, peut-être pour faciliter le guidage des doigts lorsque l'interprète joue rapidement. A Bushehr, on observe fréquemment que l'extrémité ("**pavillon**") de chacune des clarinettes du **Ney Jofti** est tronquée d'un demi-cylindre d'environ 1 cm de long environ. Ce détail est réminiscent de leur assemblage sur le **Neyhanban** (cornemuse de Bushehr), et participe éventuellement à tempérer le bourdon. Comme dans le reste du Golfe Persique, en Egypte et au Yémen, cet assemblage se faisait par agglomérat de cire fondue ou de parafine auparavant. L'amas de parafine permettait en outre l'ajustage des becs sur le corps de l'instrument. Les deux roseaux du corps sont à présent assemblés par ligotement de fins fils de fer.

A ces quatre détails près, le **Ney Jofti** est très proche des variantes symétriques de l'**arghul / zammara** d'Egypte ou des double-clarinettes "**Reclam de Xeremia**" double (2 x 4 trous, Baléares), "**Mejwed**" (Syrie), **Zummara** (Irak), **Matbudj** (plaines du Sud de l'Irak), "**Zamr**" (2 x 4 trous, Tunisie), "**Zamr**" / "**Zamur**" (2 x 5 trous, Oman) ou "**Mizmar**" (2 x 5 trous, Yémen, dont l'appellation elle-même est confondante avec les chalumeaux à double anche homonymes du Levant par ailleurs, litt. Ar. *zumr*, souffle). En sus des **Djuzala** kurdes, [HASAN, 1980] signale de nombreuses variantes en Irak : **Mitbadjj** (Najaf), **Mitbadch** (Basorah), **Mizwidj** (Mossoul), **Mizmar** (Mossoul), **Dudak** (Soleimaniyyeh), **Shabbaba** (Soleimaniyyeh, Erbil).

Dans l'Atlas Nord (Maroc), les sonneurs berbères (berb. **boughanim**) jouent d'une clarinette double similaire, ou parfois simple, prolongée d'un pavillon en corne. Ils l'appellent sous le patronyme rare d' **Aghanim**, tandis que les Arabes du Maghreb préfèrent parler de **Ghaita** ou de **Zamr** pour ce même instrument. L'instrument équivalent dans le Golfe Persique est connu sous l'appellation "**Ney Jofti**" aux EAU. Au Yémen (on l'y appelle « **Mizmar** »), les joueurs enlacent encore leur joues d'un lacet de cuir pour les maintenir dans la bouche malgré leur déformation par le cycle de la respiration tournante. On peut douter que l'aire de diffusion du **Ney Jofti** se soit toujours limitée à l'Hormuzgan, aux EAU, au Ilam et à Bushehr, compte tenu de la diffusion d'une clarinette double similaires et homonymes en Turquie: l'**Argun** et le **Cifte**, tous à présent en extinction.

2.1.4 Le **Lalehva** à anche (Mazandaran)

"**Lalehva**" est l'appellation usuelle pour un **ney** (flute droite rythmique en roseau) du Mazandaran, lequel a pour originalité d'être à embouchure soufflée (tout comme le **ney** arabe) et non pas à embouchure fendue, à l'instar des autres **ney** d'Iran. Mais nous citons ici le **lalehva** car le nom semble aussi parfois utilisé au Mazandaran pour y désigner une double-clarinette **dozaleh** locale, sans doute aussi désigné "**dolaleh**". La facture de l'instrument semble un peu particulière, puisque les seules exemplaires décrits par [MASOUDIEH, 2004] sont des double-clarinettes en roseau de 25 cm de long environ, toutes fixées par des amas de cire. La cire est éventuellement accumulée tout le long des cannes en un joint continu.

²³ Cf [KAZEMI, 2011]

2.1.5 Le *Qarneh* (Mazandaran)

Le *Qarneh* (pers. *Karna*?) est une clarinette idioglottale simple en roseau, devenue très rare de nos jours. Comme le *dozaleh*, les anches sont taillées à même le bec dans un roseau rapporté plus fin. Clarinette solitaire et non pas double, le *Qarneh* diffère des *Dozaleh/Qushmeh* par sa taille (env. 30 cm), ses trous (4 à 5 + 1 trou inférieur de modulation au lieu de 6 trous alignés) et par son pavillon en corne de vache. Ce dernier appendice le rapproche de certaines clarinettes idioglottales doubles *gajdica* (Slovaquie), *Mekruna* ou *Maqrunah* (Tunisie), ou *Ghaita* (Maroc, litt. Ar. "*Ghaita*", à ne pas confondre avec de nombreux instruments homonymes), de certaines cornemuses primitives. En vérité, le *Qarneh* est structurellement proche des clarinettes simples *Sipsi* (Turquie), *Jaleika* (Russie), *gajdica* (Slovaquie), *Tulkos Nadiduda* (Hongrie), de certaines rares *gaita* simples de Tunisie et du Maroc, ses parentes les plus similaires.

La découpe d'arrondis sur les bords du pavillon suggère clairement une parenté avec son alter ego arménien, le *Pehkou / Pku / Shalmey*. Cette clarinette ancienne et très, très similaire au *Qarneh* a mieux survécu jusqu'à récemment en Arménie (*Pehkou / Pku / Shalmey*), ce qui pourrait indiquer l'aire primitive de cet instrument ne se cantonnait en fait pas au Tabarestan, mais aussi au Caucase. Nous détaillons plus bas quelles évolutions récentes a connu la facture du *Pehkou / Pku / Shalmey*. Désormais dévolu au répertoire des danses "*Sema*" du Mazandaran, le *Qarneh* a sans doute eu une histoire et un répertoire plus anciens: il y aurait disparu pendant les 300 dernières années, pour être finalement réintroduit au 20^{ème} siècle ex-libri par Lotfollah SEIFI et Parviz ABDALLAHI, deux folkloristes chevronnés des environs d'Amol, au Mazandaran²⁴.

On observe également dans les archives du Mazandaran une variante éteinte de *Qarneh* à anche simple, en feuilles végétales roulées²⁵. On ne peut la confondre avec les trompes végétales sans anches de la même région. L'instrument ayant la plus proche parente était sans doute le *Pilili*, une clarinette primitive de Georgie, constituée d'un corps conique (type *Sorna*) et d'un porte anche en roseau (type *Qarneh* ou *Ney Jofti*, etc...).

2.1.6 Le *Ney Hanban* et le *Hanban* (Golfe Persique)

Par sa structure, il semble que les cornemuses *Neyhanban / Neyanbun* (Khuzestan, puis plus récemment Bushehr), et *Hanban* (EAU, Koweït) aient directement hérité de la double-clarinette *Ney-jofti*. Ethymologiquement, le terme de *Ney hanban* semble être la concaténation de *Ney* (roseau) et *hanban* (un nom du même instrument au Koweït). Également connu sous les noms de *Mashak* (Inde du Nord), de *Jirba* (Koweït, Basorah, à Faydalak Isl et à Bahrain)²⁶. En Iran, cet instrument s'est apparemment répandu au Khuzestan et parmi les gitans de ces régions marécageuses du Chatt-el Arab. Ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'il se serait popularisé à Bushehr. La pratique rarissime d'un *Neyhanban* à poche en tissu – similaire à celle du *tumlucu* de la Mer Noire – a été observée très récemment par Fuad TOHIDI parmi les habitants de Jiroft (province de Kerman, contiguë de l'Hormuzgan). Étonnamment, il a pratiquement disparu à la même époque dans les régions de Suleimayyeh et Erbil (Kurdistan d'Irak), où on le connaissait vaguement sous les noms de *Nari Hanban* ou encore *Balaban* (!)²⁷

La cornemuse archaïque *Neyhanban* a des caractéristiques organologiques qui la différencient des cornemuses modernes d'Europe. Tout d'abord, cet instrument est réalisé par le raboutage d'un puits (pour souffler) et d'une clarinette double, type *Ney Jofti*, sur une « vessie », faite d'une peau cousue de mouton. Première caractéristique : les choeurs sont donc deux clarinettes idioglottales, en roseau. Contrairement aux chalumeaux *Chanter* des cornemuses modernes ou même aux cornemuses similaires *Stviri / Gudastviri / Chiboni* (Georgie), l'anche simple de chacune des deux clarinettes en roseau, accordées parfaitement à l'unison, confère à l'instrument un son grêle. Seconde caractéristique: le *Neyhanban* n'a aucun chalumeau de bourdon. Son jeu est donc principalement mélodique, avec des ornements très rapides. Troisième caractéristique : contrairement aux cornemuses modernes, le *Neyhanban*, le *Mashak*, le *tumlucu* (Turquie, cote Nord Est), la *Stviri / Gudastviri / Chiboni* (Georgie) et la *Jirba* (Qatar, Koweït, EAU) sont tous dépourvus de clapet anti-retour. Ces deux dernières caractéristiques et sa grande taille rendent comparativement le jeu du *Neyhanban* iranien extrêmement vif. Il est notamment utilisé comme accompagnement du chant (bandari, khuzestan, puis, plus récemment bushehri). Les interprètes fameux sont Saeed SHANBEH ZADEH, Ahmad ASHRAFI, Ranju QANBAR, Bahram MEHRBAKHSI, Habib Meftah "BUSHEHRI" et Mohsen SHARIFIAN.

²⁴ Cf [PAHLAVAN, 2009]

²⁵ Cf infra, [FIGURE 5]

²⁶ Cf [HASAN, 1980]

²⁷ Cf [HASAN, 1980]

2.1.7 Le **Todik Qushheh** (Golestan)

Le mot turkmène **Todik** est un terme générique pour désigner les aérophones en roseau. Il existe dans la culture turkmène trois **Todik** : le **Todik ---** et le **todik ----** , qui sont des flutes en roseau proches de la flute droite persane **Ney**, ainsi que le **Todik Qushheh** idioglotal. Seul l'inventaire de terrain récent « *Mozighi Qom Torkmin* », publié en Iran par l'ethnomusicologue Bahman KAZEMI, signale ce dernier instrument parmi les turkmènes de la province du Golestan.

Le **Todik Qushheh** est un petit aérophone sans pavillon, « *fait de deux petites pièces de roseau* »^{28 29} . Les illustrations du dit essai montrent en vérité une petite clarinette idioglottale, très proche d'un **Ney Taki** court (voir ci-dessus) ou d'un **Qarneh** du Mazandaran. KAZEMI signale en outre que cet instrument n'est plus guère joué que dans des rencontres religieuses occasionnelles (repas du **Mouloudi**, commémoration annuelle collective de la Naissance du Prophète).

²⁸ Cf [KAZEMI, 2012e]

²⁹ Cf infra [ANNEXE 24]



FIGURE 6 : clarinette **Qarneh** du Mazandaran : cet instrument méconnu et disparu a connu un modeste regain d'intérêt chez les folkloristes de la région d'Amol à partir des années 1990.



FIGURE 7: De haut en bas : 1. petit **Qoshmeh** en os de rapace (Zahedan, Balochistan). 2. **Qoshmeh**, en os de rapace (Torbat e Heidariyyeh, Khorasan). 3. **Qoshmeh**, en os de rapace (Semnan) 4. **Qoshmeh**, en tube PVC tronconique (Nishapour, Khorasan).

Médaille : la double-clarinette ouzbèke **Qoshnay / koshnay** composée de deux clarinettes libres en roseau, une forme primitive persistante au Khorezm (Tadjikistan, Ouzbekistan).

2.2 Les chalumeaux à double anche d'Iran

2.2.1 Présentation des types de chalumeaux

Nous l'avons vu précédemment, la présence du hautbois au Ilam remonte au moins à -2400 AD, mais les fresques ne permettent pas d'affirmer si il put s'agir à cette époque d'une simple réduction de la trompe en cuivre **Karna**, et non un hautbois conique en bois percé. Par la suite, ce hautbois "**Surnay**" est très commun chez les Sassanides (224-651 AD), qui le pratiquent en duo avec le luth **Barbat**. L'ethymologie de ce nom est disputée. Le mot "**Surnay**" se constituerait de *Sur-* (pers. ancien "banquet" ou "solide") et *-Nay* (pers. roseau, flute). Cette traduction approximative suggère donc que la vocation de cette instrument aurait été festive dès l'origine. On ne peut donc que supposer cet usage de musique de divertissement avant les Sassanides. Ce qui est sûr c'est que dès alors il est en bois et non plus en cuivre! Chez les Sassanides, les musiciens étaient catégorisés distinctement en un groupe d'élite et un groupe de musiciens ordinaires, ce qui accrédite l'apparition ancienne de "*musiciens de divertissement*" (pers. **motrebi**), dès avant l'Islam. Ces derniers ont perduré sous des formes diverses ensuite. Pour [DURING, 1996], les Abbasides ont clairement adoptés les goûts et les arts musicaux persans, et les ont diffusés dans le reste du monde musulman. Le chalumeau /haubois "**sorna**", malgré son appellation d'origine persane, très répandue, est couramment présenté, a posteriori, comme un attribut culturel de l'expansion islamique arabe. Le terme tardif de **Shahnai** en Inde remonte lui même soit à la corruption de **Sorna /Sornay / Surnai** soit au néo-logisme **Shah-Ney** (pers. « *le roi des roseaux* »).

Dans l'aire Méditerranéenne, le nom arabe ancien de "**Al-Ghaita**" - désignant indifféremment des chalumeaux, certaines clarinettes ou même certaines cornemuses - attesterait de cette diffusion mono-culturelle. Nous tenons les autres ethymologies (**mezjued** et **zummara / mizmar** de l'arabe zumr: souffler) comme secondaires, car non avérées en deça de l'Irak actuel! A l'Est, de la Turquie actuelle à l'extrême-orient, c'est donc l'appellation persanophone domine de nos jours: **Zurna** (turquie), **Shehnai** (Inde), **Surnay** (Ouzbekistan, Tadjikistan), **Surnai** (Pakistan, Afghanistan), **Suona** (Chine), etc... La distinction de l'apport arabe de celui des persans dans le répertoire est difficile à établir car, par sa structure, l'instrument n'est pas modulé (absence de demi-tons) et par conséquent les différences modales sont théoriquement inexistantes dans ce répertoire. Par ailleurs, à notre connaissance, l'influence des répertoires arabes festifs de **Ghaita / Mizmar** est présumée profondément profane. Le seul contre-exemple anecdotique est sans doute l'usage confrérique tardif du hautbois **Mizmar** chez les **Hamadcha** (Maroc) ou dans une branche de la **Shadhiliyyah** de Jujuka (Maroc). L'instrument survécut très longtemps dans le répertoire profane de divertissement de très nombreux pays du Maghreb, d'Asie centrale, d'Inde et d'Europe Méditerranéenne. Il est toujours utilisé dans les fanfares d'apparat **Mehter** (janissaires ottomans, Turquie) et **Naqarehkhaneh** (Ouzbekistan, Tadjikistan, Malaisie).

Une autre caractéristique du jeu de **Sorna** en Iran est la rémanence d'un jeu ancien en duo pour ces chalumeaux. L'iconographie médiévale a même gardé de rares illustrations d'une **Sorna** double. Le jeu en duo semble avoir été plus répandu au Moyen Age, mais a tout à fait disparu de nos jours. Remontant présumément aux bardes anciens "**Gusan**" du Caucase, il semble avoir survécu en Roumélie et en Arménie, où il est connu sous le terme persan de **Dam** (selon [BOIS, 2002], signifierait "son durant" en persan. nous le traduirons plutôt par soupir). Ce jeu consiste à accompagner le jeu mélodique de la **Zurna** ou du **Duduk** du bourdon maintenu d'une seconde **Zurna** (**Damkiash**). La respiration circulaire permettant un bourdon tout à fait continu, [BOIS, 2002] insiste sur l'effet dynamique que permet un tel accompagnement de bourdon sur la tonique³⁰.

Nous allons voir que nombre de formes de bourdons subsistent dans les formes musicales du Fars. Certes, son utilisation mélodique dans ces genres lyriques des bakhtiyari et des Qashqay est bien éloignée de la technique du **Dam**. Par contre, nous retrouvons systématiquement le jeu du **Dam** dans les rappels mimétiques de toniques chez les sonneurs du Khorasan et du Seistan. Ces jeux pour la danse que nous désignerons plus bas par "mélismatiques", ou "mécaniques" sont souvent construits sur deux courtes variations autour de cette tonique, rappelée entre chaque variation, le cycle se terminant alors par exemple par le rappel de tonique et sa cadence opportune. Cet artifice imite clairement un jeu de **Dam**, et l'omniprésence prolongée de sa tonique. On peut imaginer que ces sonneurs de l'est de l'Iran suppléent aujourd'hui de cette façon à la disparition de leurs sonneurs de bourdon.

³⁰ Cf [BOIS, 2002]: "Le **Damkiash** (celui qui tient le dam) conserve la tonique tenue en bourdon, grâce à la technique de respiration circulaire. En donnant ainsi au soliste une référence tonale permanente, il lui permet d'exploiter au mieux toutes ses ressources d'improvisateur. Associé à Benik, le **Dam** accentue le jeu jubilatoire du **Zurna**. Associé à Zaven, il donne une profondeur aux plaintes du **duduk**."

2.2.2 La **Sorna**

La **sorna** est un chalumeau court - clarinette archaïque - à 6-7 trous et à anche double. Cet instrument est dominant dans les genres de musique de danse des groupes nomades (bakhtiyari, lore, khamsah, shahsavan, qashqayi) et d'autres groupes ruraux sédentarisés (baloutches, kurdes, azeris, khorasani, turkmènes, tabari, kurdes taleshi, gilani, kurmanji du Khorasan, et plus rarement bandari). L'anche est souvent désignée du terme **khamish** (turc roseau). Au Kurdistan d'Irak, on parle de **kamish**, **kamish pikai** (litt. « le roseau du bec »), ou, plus simplement **pikai**³¹. Les Arabes disent plutôt **Gusba** (roseau), **Risha** (ar. plume) ou **skindja** L' anche double est toujours réalisée de la même manière, à la façon des hautbois classiques modernes: le roseau creux, séché, est simplement pincé et ligaturé sur le porte-anche cylindrique (pers. **Mil**, « quille », **mileh** « barreau ») de façon à prendre une forme évasée à l'extrémité opposée. Sa rigidité, sa taille et son épaisseur donnent à tout l'instrument sa tonalité. Le porte-anche cylindrique (pers. **Mil**, **mileh**), généralement en fer blanc, est adapté sur une pièce d'adaptation en bois tourné : le **Gar**. La plupart des chalumeaux d'Irak présentent les mêmes types de porte-anche (pers. **mileh**), de fourche **Gar**, de pirouettes (pers. **sadaf**, « coquillage ») mais on trouve aussi les termes **drqa**, **kapagh bulbul**, et **kapagh-il halk** en Irak) et de chaînettes porte-anche que les autres chalumeaux traditionnels (**shehnai**, **zurna**, **mizmar**...). Selon sa longueur, le **Gar** peut être contre-percé de trous en face des trous de clairon, de façon à ce que ses fourches ajustées n'entravent pas l'air à leur niveau. On trouve aussi les appellations **fasla**, **fiska**, **lisan** pour le tube du porte-anche en Irak³².

Le pavillon est fréquemment renforcé d'une toile conformée protectrice. Contrairement à la facture répandue dans les pays environnants, cette dernière finition est très répandue dans la facture nomade iranienne [FIGURE 8]. Elle dérive ensuite au Balouchistan et en Inde en une tradition de pavillons complètement métalliques (**shehnai**, **nadhsaram**). Si on se réfère à la Turquie, par exemple, les pavillons métallisés sont rares et répondent, par exemple, à une tradition locale spécifique de métalliers / d'argentiers du district de (Gazi)antep, limitrophe d'Alep. Cette dernière tradition s'accommode de chaînettes décoratives en argent, particulièrement chargées.

Le corps principal de l'instrument (**ney**) est taillé dans du bois d'abricotier, d'Olivier (Irak) ou de bois **Kenar** (pars. platane). Au Kurdistan, les essences **Geredu** (noyer), **Henab**, **Shemshad**, **Abnos**, **Azad** sont également appréciées³³. En Iran, la construction et les tonalités des Usul ne sont pas vraiment homogènes selon les régions, mais plutôt selon les répertoires locaux. On trouve des chalumeaux **Sorna** accordées en A (la), en B bémol (Si bémol), en C (do), en F (Fa) et en G (Sol). HASAN a notamment interrogé les facteurs d'Irak sur leur dimensionnement³⁴.

Le réglage de la anche est le principal facteur de tonalité. Ceci dit, les facteurs adaptent également la longueur de l'instrument à la tonalité retenue. Chez les Bakhtiyaris et les kurdes, les **Sorna** en G (Sol) sont les plus fréquentes. L'accordage unique est réalisé par le sonneur en enserrant la ligature de l'anche sur le porte-anche **Mil**. Théoriquement, la **Sorna** offrira bien la gamme juste de sa tonique si les trous sont effectivement prévus à la bonne distance pour chaque note de la dite gamme. L'accordage prévu a donc une influence sur la construction. Pour couvrir la totalité de l'ambitus à 7+1 trous, SAMANI fait notamment remarquer que l'accordage en F (Fa) nécessite par conséquent un corps au maximum de près de 40 cm de long (pavillon inclus), tandis qu'à l'opposé, pour l'accordage répandu en C (do), la longueur minimum de 30 cm est suffisante. Par ce raisonnement, on peut s'attendre à trouver des accordages stridents en C (do) là où elle est courte (Balochistan, Est Khorasan), et d'autres là où elle est plus longue (ex: Ouest de l'Iran). Dans le cas du macro-chalumeau **Karna**, la géométrie du corps en bois est bien celle d'une **Sorna** bakhtiyari, dont [LAK, 2005] suggère qu'elle est en Do. Le pavillon surdimensionné en cuivre n'en est qu'une extension, sans impact sur sa tonalité.

Ainsi, la caractérisation des instruments de la FIGURE 6 est à la fois celle des us de construction et celle des contraintes partielles de tonalité du répertoire local. En Iran, la **Sorna** s'est répandue sous cinq formes principales:

2.2.2.1- la **Sorna** type "**Fars**" (FIGURE 8, illustrations A,B,C,D,J) a la structure tri-corps caractéristique et relativement uniformisée des hautbois des mondes turcs et persans: relativement grands, le corps et le pavillon sont taillés d'une seule pièce d'environ 30 cm, percée de 6, souvent 7 trous + 1 trou de clairon, ce dernier permettant l'octave. Le trou de clairon serait absent des exemplaires du Mazandaran³⁵. Répandu

³¹ Cf [HASAN, 1980]."

³² Cf [HASAN, 1980]."

³³ Cf [NASROLLAHPUR, 1999]."

³⁴ Cf [HASAN, 1980]." « Dans les villes, les fabricants conservent jaousement leurs secrets de fabrication. Ils ont des normes traditionnelles de mesure, qui font appel à l'empan (les cinq doigts écartés) et aux quatre doigts serrés. La longueur des zurna, selon la tradition, doit être un empan, et de quatre largeurs de doigts. Les intervalles entre les trous sont d'une épaisseur de doigt ; entre le dernier trou et l'extrémité du pavillon, il faut six épaisseurs de doigt. »

³⁵ Cf [PAHLAVAN, 2009]

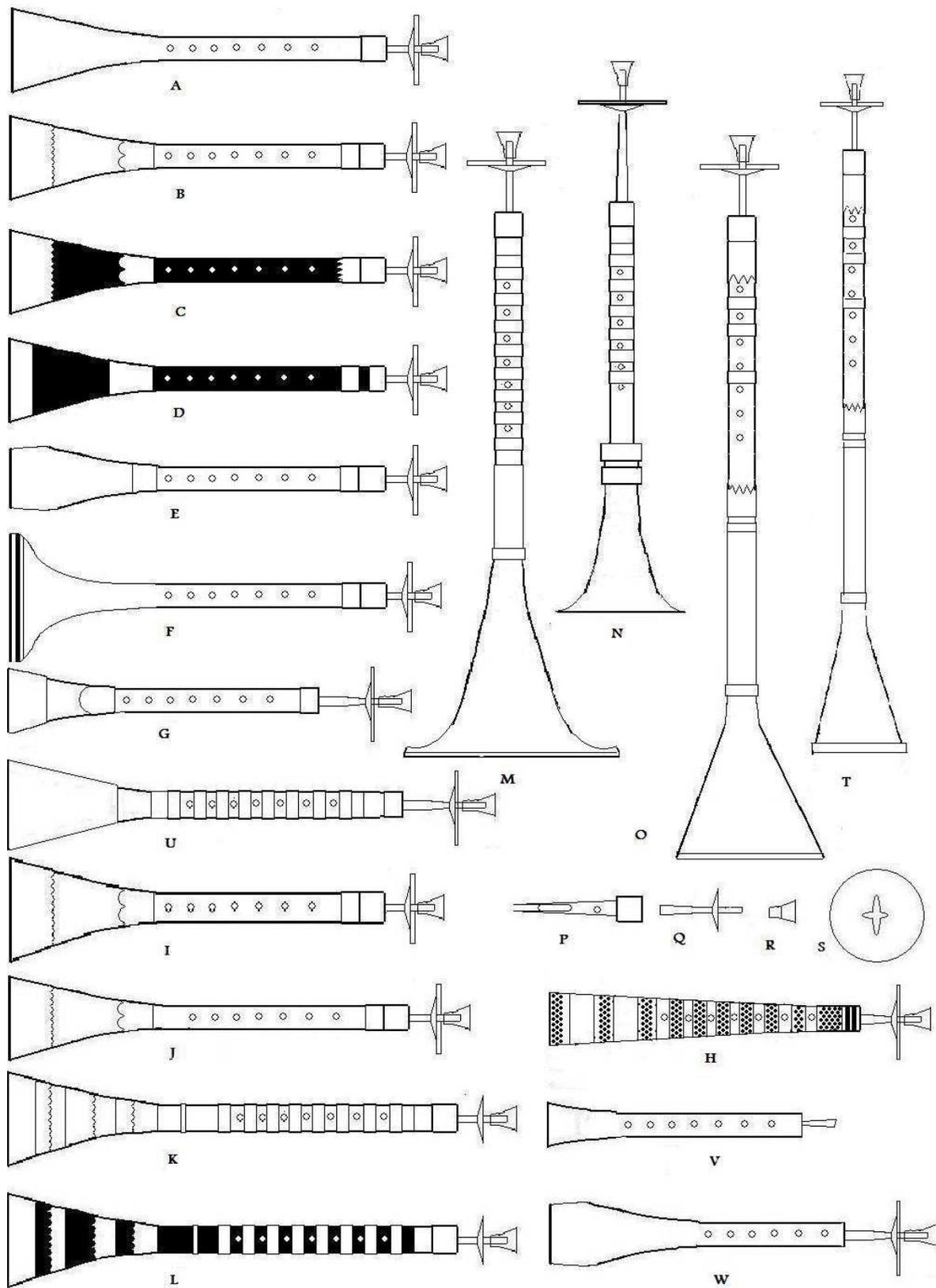


FIGURE 8 **A. *Sorna*** (Farsan & Shiraz); **B. *Saz*** (Bakhtiyari, Ilam & Khorramabad); **C. *Sorna*** (Sanandaj, Lorestan & Shar-e Kord); **D. *Sorna*** (Hamedan); **E. *Sorna*** (Semnan & Kashmar); **F. *Sorna*** (Sanandaj (ancien)); **G. *Sorna*** (Qashqayi, Qushan & Torbat-e Jam); **H. *Sorna*** (Zahedan); **I. *Sorna*** (Kermanshah & Bakhtiyari d Aligudarz); **J. *Sorna*** (Khorramabad & Kohkilo Boyerahmad); **K. *Sornay*** (Bandar Abbas); **L. *Sornay*** (Qeshm); **M. *Karna*** (Shahr-e Kord & Qashqayi); **N. *Zumari*** (swahili); **O. *Karna*** (bakhtiyari: Masjid-e Soleiman); **P. fourche *Mil*, ou *Milleh* (-*sorna*), sauf Type minimaliste**; **Q. *Gar*** (fourche porte-anche); **R. *Bik*** (anche); **S. *Sadaf***, coquille (pirouette) **T. *Sorna Motavasset*** (Khorramabad, Lorestan); **U. *Sorna*** (Nishapour); **V. *Sorna Geli*** « en terre cuite » (Zarand - Kerman); **W. *Sorna*** (Shirvan);

parmi les bakhtiyari, lore, khamsah, kurdes, qashqayi, azéris, turkmenes, tabari, kurdes taleshi, gilani, plus rarement bandari. Une forme de telle **sorna** type "Fars" est aussi rapportée par Fuad TOHIDI dans l'Ouest de la province de Kerman (Shahr-e Babak, Sirjan et Bardsir), contiguë des aires Qashqayi / Bakhtiyari.

Ce type extrêmement répandu est encore relativement disponible et tend à présent à apparaître dans des régions où la fabrication locale est en repli (Qatar, UAE, Gilan, Khorasan, Lamu). Les lores et les bakhtiyari l'ont notamment diffusé de façon particulièrement visible à Farsan, Shahr-e Kord, Kermanshah, Dorud et Hamedan, ou, parfois importé du ChaharMahal Bakhtiyari, il est particulièrement utilisé. Dans l'Ouest de l'Iran, l'actuel vivier de ce type de chalumeau, le pavillon le plus répandu pour ce type est un conique droit d'environ 30 degrés, ou parfois légèrement *parabolique*. Cependant, ce type a connu des variantes de pavillons à bords en ogives (Semnan, Kashmar : FIGURE 8, illustration E) ou encore coniques ouverts à bords tombés, décrivant une parabole (Birjand et Sanandaj, facture ancienne ressemblant vaguement à la **zurna** turque: FIGURE 8, illustration F). L'instrument est généralement décoré d'une colerette conique de cuivre autour du pavillon, plus rarement d'une seconde bague autour de la base du pavillon. Enfin, l'extrémité supérieure du corps et parfois la fourche sont protégées chacune par une bague cylindrique de cuivre ou de fer blanc. Sur un exemplaire ancien de Semnan, l'auteur a observé des bagues décoratives serties en métal ouvragé.

La production est particulièrement uniformisée à Sanandaj, Hamedan et Shahr-e Kord (FIGURE 8, illustrations C, D), où les instruments, relativement menus, se ressemblent particulièrement par leur corps peint en noir mat et par la forme de leurs trois bagues en métal blanc ou jaune. Même parmi ceux-la, on arrive à distinguer de légères variantes de facture : chez les lutis lores du Lorestan, cette variante est légèrement plus fluette, tandis que les instruments semblent un peu plus trapus à Kermanshah ou chez les Bakhtiyaris du Lorestan. Chez ces derniers, la peinture noire brillante et des clinquants plus généreux mettent en valeur leur pavillon plus massif, mais dissimulent éventuellement des essences de bois plus tendre que la facture lore ou kurde.

Le porte-anche (**milleh**, **mil**, FIGURE 8, illustration P) est ajusté sur une fourche (pers. **Gar**) en bois, rapportée sur l'embouchure du corps (**Ney**). Il est coiffé d'une pirouette en métal (**sadaf**). C'est ce modèle, très répandu, qui est actuellement utilisé par les interprètes bakhtiyari Ali Akbar MEHDIPOUR, et Nur'allah MOMMENEJAD. Il est également très répandu parmi les grans interprètes kurdes : Dust Ali FELLAHTI³⁶.

2.2.2.2 la **Sorna** type "Qeshm", [FIGURE 8, illustrations K, L]. Parfois appelée **sornay**, c'est une version légèrement allongée de la **Sorna** type Fars. Son corps et son pavillon sont taillés d'une seule pièce (**Ney**) d'environ 40 cm, percée de 7 trous + 1 trou de clairon. Structurellement, l'instrument obtenu est donc plus proche de la grande **zurna** ottomane (**kabazurna**, orchestres **Mehter**, mais également à Lüleburgaz (Thrace), en Roumélie et dans l'actuel Kosovo) que de la **Sorna** type « Fars ». Le pavillon pour ce type est à bords coniques droits d'environ 30 degrés également, ou parfois légèrement *paraboliques*. Cet instrument, très peu répandu ne se trouve que dans la région de Qeshm Isl et Bandar Abbas, ainsi que quelques localités du Sud de la province de Kerman : une forme de telle **sorna** type "Qeshm" est par exemple rapportée par Fuad TOHIDI dans le Sud de la province de Kerman (Kahnuij, Manujan et Qaleh Ganj, des localités contiguës de l'Hormuzgan). Le pavillon peut en être légèrement parabolique.

Les plus beaux instruments fabriqués à Qeshm sont parfois décorés avec soin : le bois en est teinté de noir à la façon des **sornas** de Sanandaj ou d'Hamedan et de nombreuses bagues cylindriques de fer blanc sculpté en ornement ce corps. Les pièces d'adaptation (**milleh**, **Gar**, pirouette **sadaf**) sont conçues exactement comme celle du type « Fars ».

2.2.2.3 la **Sorna** type "minimaliste", [FIGURE 8, illustrations G, H, U et W]. Répandu parmi les baloutches, les khorasani, les turkmènes, et les kurmanji du Khorasan. Réduit à sa longueur fonctionnelle, ce type est proche du plus petit **zumari** de la côte kenyane (Bajuni et swahilis de Lamu). Il mesure généralement 27-30 cm environ, et est percé de 6-7 trous + 1 trou de clairon. Au Khorasan et au Baloutchistan, ce type se caractérise aussi par l'absence de "fourche" (pers. **Gar**) : pour le porte-anche (pers. **Mil**, **Milleh**) : ce dernier est alors directement ajusté dans une embouchure légèrement évasée du corps principal, à la façon des chalumeaux "archaïques" ci-dessous. , c'est ce que nous avons appelé la variante « minimaliste » parabolique [FIGURE 8, illustration G]. C'est ce modèle que jouent actuellement les interprètes suivants: Gholamali NEINAVAZ (Torbat e Jam), Ali Akbar BARIANI (Bojnurd). Noter que la production de ce type « *minimaliste* » est en fait loin d'être uniforme au Khorasan, où les **sorna** « *minimalistes* » ont des galbes variés de pavillon et où celles-ci atteignent parfois des longueurs similaires à celle de la **sorna** type « Fars » (exemple : à Nishapour [FIGURE 8, illustrations U.], soit jusqu'à 40 cm.

Au Balochistan et au Seistan, sa forme varie un peu [FIGURE 8, illustrations H] : la **Sorna** minimaliste y est généralement faite d'un tronc de cône en bois, sans évasement du pavillon, c'est ce que

³⁶ Cf [NASROLLAHPUR, 1999]."

nous avons appelé la variante « minimaliste » conique. Elle y cohabite avec une variante à structure mixte (bois-cuivre) évoquant vaguement le *Shehnai* d'Inde du Nord et du Pakistan. Noter qu'une forme proche de ces *Sorna* [FIGURE 8, similaire à l'illustration G] semble également avoir existé parmi les Qashqayi, mais semblent dotées de fourches porte-anche *Gar*.

2.2.2.4 la *Sorna* type "archaïque", proche du grand *zumari* de l'archipel de Zanzibar, [FIGURE 8, illustration N] (de l'ar. *Zumr*, Zanzibar, Pemba), ce hautbois est également répandu dans les communautés arabo-swahilis d'Oman, de Bahraïn, du Sud de l'Irak, du Qatar. Aujourd'hui quasi-éteint chez les bandari et dans le Sud de la province de Kerman, ce type de chalumeau a existé jusqu'au milieu des années 1960 dans la musique d'exorcisme *Lewa* de l'île de Khargh (Iran) sous le nom évocateur de "*zehmari*"³⁷. Shéhérazade Qassim HASAN l'observait encore dans les processions homonymes (*Al-Haiwa*) chez les « Noirs » de Bassorah, au tout début des années 1980³⁸, sous le nom local de *Srnadj*.

Il a aussi été signalé par DURING dans les régions baloutches limitrophes de l'Hormuzgan et à Karachi. Une forme de telle *sorna* archaïque est aussi observée en 2010 par Fuad TOHIDI dans le centre de la province de Kerman (Bam, Baft, Jiroft et Qaleh Ganj). Le nom local en est *Narlas*, ou *Sorna Narlas*. Cette construction isolée indique la probable influence des chalumeaux *zehmari* / *sornay* du rituel *Lewa*, présents dans la bande côtière contiguë de l'Hormuzgan. Il ne survit actuellement sous cette forme (appelée elle aussi localement qu'à Oman (« *Mizmar* »), Bahraïn (« *Sornay* »)³⁹, en Irak (*Srnadj*) ou à Zanzibar ("*Zumari*", "*Nzumari*").

La structure tri-corps du type "archaïque" *Sornay / Zehmari* est caractéristique: le pavillon en bois (swah. *Tako*, Ar.*Hawan* (Bassorah)) est sculpté séparément et ajusté grossièrement sur le corps tubulaire *degalle* en « bois de gage », ou, à Bassorah : de lentisque de Bombay. Mesurant habituellement de 17 à 21 cm, ce pavillon est décoré de clous dorés (ar. *nujoum*) et de renforts métalliques (ar. *fattea*)⁴⁰. A Bassorah, ses proportions sont moindres : 7 à 11 cm⁴¹.

Le corps (swah. *degalle*, Ar.*Mtako* (Bassorah)) du hautbois lui-même est taillé dans un tronc de pin – ou encore une foi, de lentisque de Bombay, à Bassorah – de 21 à 25 centimètres [HASAN, 1980]. Il est percé de 6 trous et d'un trou inférieur. « Chez les Noirs de Basra, le quatrième trou est toujours obturé » [HASAN, 1980]

S'y ajoute un porte-anche, généralement très surdimensionné (env. 10 cm, pers. *Mil*, ou arabe *mannarah* « minaret ») sans "fourche" d'adaptation (pers. *Gar*). Le porte-anche *Mil / mannarah* est alors directement ajusté dans une embouchure évasée du corps principal. A Zanzibar, à Pemba et au Qatar, ces musiciens arabo-swahilis réalisent encore les étanchéités entre ces différents emmanchements par de petits morceaux de tissus *kanga* usagés et ligottés. Contrairement aux autres factures du hautbois *Sorna*, les anches (pers. *Bik*) sont faites de feuilles de cocotier (on les nomme alors *rishah*), de roseaux épais (Zanzibar) ou de feuille de palmier (on les nomme alors *qudaf*). C'est cette anche qui donne à l'instrument son son fort, grave et éclatant⁴².

- NLDR L'appellation *rishah* nous est également connue au Yémen, où elle désigne un médiateur type *mezrab* pour les luthistes. Ce chalumeau a donc un son particulièrement puissant et particulièrement grave dans cette famille⁴³. Comme nombre d'autres factures du hautbois de la famille « *sorna / zurna* », l'instrument est protégé par diverses peintures et bagues de cuivre (*fattea*). Il est parfois accommodé d'une chaînette, qui relie le pavillon au *mannarah*.

2.2.2.5 les *Sorna* type "macro", comprend le hautbois géant "*Karna*" du Fars et du Ilam, répandu parmi les bakhtiyari, les qashqayi et les lores. Il est traité au paragraphe 1.2.3. Nous recensons ci-dessous trois formes de *Karna* à anche : la *Karna* ancienne (Qashqayi), la *Karna* moderne, et la *Sorna Motavasset*.

³⁷ Cf [SHARIFIAN, 2001]

³⁸ Cf [HASAN, 1980]."

³⁹ Cf [OLSEN, 2002]

⁴⁰ Cf [AL-KHAN, 1989]."

⁴¹ Cf [HASAN, 1980]."

⁴² Cf [AL-KHAN, 1989].": « L'anche est faite en tige de coco, matériau très rare en Irak. On s'en procure à bon compte en utilisant les nattes tissées en tiges de coco que les marins indiens jettent lorsqu'elles sont usagées. La tige de cococ est en effet beaucoup plus résistante que celle du palmier, qu'il faut changer très souvent. Elle peut-être faite aussi en tige de tamarin, matériau moins rare. »

⁴³ Cf [AL-KHAN, 1989]."

2.2.2.6 la **Sorna Geli**, littéralement « **Sorna en boue** » [FIGURE 8, illustration V], est une **sorna** rarissime, apparemment cantonnée aux environs semi-désertiques de la localité de Zarand (province de Kerman). C'est une petite **sorna** on ne peut plus "minimaliste" avec un corps monobloc en terre cuite, préalablement modelée à la main et faiblement évasé, sans fourche **gar**, ni porte-anche **mil**. Sa anche, faite de deux palmes de datier est fichée à même le corps principal en terre cuite.

2.2.3 La **Karna** (Lorestan, Fars, Chahar Mahal)

La trompe est l'ancêtre de ce macro-chalumeau. Elle connaît quatre formes archaïques avérées en Iran: la corne, la conque, la Karna tubulaire (Mazandaran) et la trompe Karna conique. Les deux premières n'ont survécu respectivement qu'au Mazandaran et dans des zones isolées (ex: Qeshm, Shahrud) où un usage occasionnel les perpétue. La conque, aujourd'hui rare, a gardé un usage religieux (le **tazieh** chiite), là où ni le chalumeau **Sorna**, ni le clairon militaire (19^{ème} siècle) ne l'y ont remplacée. De nos jours, l'appellation "**Karna**" est ambiguë car elle se rapporte historiquement en fait à trois aérophones:

- la **Karna** des nomades de l'Ouest de l'Iran, forme « macro » de la **sorna** (bakhtiyari, lore) [FIGURE 8, illustration O et M]. Les pièces d'adaptation de l'anche (**mileh**, **Gar**, pirouette **sadaf**) sont celles de la **Sorna** type « Fars ». Chez les Bakhtiyaris et les Qashqayi, les **Karna** en G (Sol) sont les plus fréquentes. Chez les lores, les **Karna** en F (Fa) sont les plus fréquentes. Clairement, la forme originelle est la forme courte [FIGURE 8, illustration M]. Son pavillon harmonieux lui confère à la fois un son puissant et complet. De nos jours, on ne trouve cette forme guère plus que chez les Qashqayi.

La forme contemporaine [FIGURE 8, illustration O], dorenavant plus fréquente, a cours principalement chez les Bakhtiyaris de nos jours, dans la totalité de leur aire migratoire. Par son apparence, cette forme peut être confondue avec la **Sorna Motavasset**, un instrument rare de Khorramabad.

- la **Sorna Motavasset** (« **Sorna** moyenne ») du Lorestan [FIGURE 8, illustration T]. Cet instrument est rarissime. Il n'a été signalé que par [SHEKARCHI, 2007]. L'appellation en est trompeuse, car sa forme est extrêmement proche de la **Karna** bakhtiyari moderne. A vrai dire, il ne s'en distingue que par son accordage (en C (do) au lieu de F (Fa aigu)) et par un pavillon légèrement moins évasé [FIGURE 8, illustration O]. Les lores la considère comme la forme intermédiaire entre la **Sorna** et la **Karna** ci dessus. Les pièces d'adaptation de l'anche (**mileh**, **Gar**, pirouette **sadaf**) sont celles de la **Sorna** type « Fars ». Chez les lores, ces **Sorna Motavasset** sont accordées en C (Do).

- la **Karna** du Gilan, une trompe immense sans hanche en feuilles de roseau roulées, de la même famille que les **Garneh** des pasteurs du Talesh⁴⁴. Actuellement utilisée à Lahijan (Gilan) pour les processions annuelles de deuil imamite. C'est un aérophone monotone de grande taille. Comme la trompe conique **Karna**, elle nécessite d'être jouée en petits ensemble, car chaque instrument n'émet qu'un à deux tons⁴⁵.

- la **Karna** de cérémonie, une trompe immense (env 2 m à 2,50 m) sans anche, en tôle de cuivre roulée à chaud. Encore utilisée pour les occasions (mariages, fêtes officielles) à Mashhad et en Ouzbékistan. Elle apparaît très, très tôt. On l'a identifiée sur des scènes gravées de Tepe Caghmesh, Khuzestan [DURING, 1995] datant de près de - 3000 av JC. La trompe y était jouée en trio avec la voix et la harpe. La plus ancienne trompe **Karna** a été trouvée dans la tombe de DARIUS 1^{er} (d. -330 AD) à Persepolis (Shiraz) Elle avait des dimensions inouïes (longueur= 1,20 m ; diamètre pavillon progressant de 0,05 m à 0,50 m) L'usage commun de la trompe **Karna** est également avéré sous les Parthes (-250 à 220 AD). Il est ensuite avéré que la trompe avait une fonction dans la musique militaire sassanide (224-651 AD). Elle est ensuite instituée en chœur de musique d'apparat (**naqarekhani**). Plus tard, elle est très probablement utilisée par les fanfares militaires de la période safavide (15^{ème} siècle) : les représentations murales d'Isfahan illustrent des rangs complets de sonneurs de trompes **Karnay** à cheval, tant dans les rangs de Shah Ismail que dans ceux de l'armée ottomane qui lui fait face.

Le musée de la Guerre à Istanbul a effectivement préservé jusqu'à nos jours une telle trompe **Kurrenai** de plus de 3 mètres de long, dont l'histoire militaire retient qu'elle était trop longue pour avoir été durablement perpétuée, tant sur les champs de bataille que dans les ensembles de musique **Mehter**. Il a également été introduit en Géorgie sous le nom de **Buki**, probablement par les troupes safavides. Jusqu'à récemment, il a persisté dans la musique d'apparat religieux de la ville de Samelegro (Géorgie), où deux sonneurs « **Mbeki** » suivaient l'officiant. Délaissée plus encore après la Révolution en Iran, où la **karna** évoquait surtout les fêtes royales, cette trompe conserve ses attributs en Ouzbékistan, par exemple pour

⁴⁴ Cf infra paragraphe 1.2.14

⁴⁵ Cf infra [FIGURE 10].

certains mariages Il s'est répandu dans les sultanats de Malaisie, où il est joué pour les fêtes royales des sultans.

Il est clair que ces quatre instruments ont un passé commun. Aussi loin que les archives d'Iran, d'Ouzbekistan remontent, la trompe **Karna** a toujours été associée à la musique royale occasionnelle de fanfare. Sous cette forme, la **karna** semble avoir été, plus généralement, un instrument de cérémonie depuis le moyen-Âge. Il est probable que, de l'usage militaire des sassanides, toutes ces trompes aient ensuite été détournées pour la reconstitution militaire du théâtre religieux **Tazieh**. C'est du moins la seule explication commune que nous trouvons à l'hétéroclite instrumentarium actuel des processions imamites régionales (clairons, conques, **karna** tubulaire, fanfares modernes). On la retrouve non seulement dans le théâtre de deuil imamite **Tazieh**⁴⁶, mais également en chœurs de musique de Cour ou dans la tradition musicale de la cavalerie (associée dès alors au tambour **Naqqareh**). Cette trompe a perduré à la Cour des sultans malais (**Karna** et **Naqqareh**) et dans la musique d'apparat de l'Ouzbekistan. En Iran, elle était sonnée tous les soirs à la Cour des Shahs⁴⁷.

Comme elle représentait l'apparat des Shah pahlavis, la pratique a clairement été bannie des **Naqqareh khuneh** diverses d'Iran (Kashan, Qom...) après la Révolution Islamique, et n'y perdure à présent qu'occasionnellement au sein du Mausolée de l'Imam REZA à Mashhad.

Nous traiterons dorénavant dans le présent rapport de la première, la **Karna** à anche - forme macro de la **Sorna** -. Chez les Bakhtiyaris et les Qashqayi, les **Karna** en G (Sol) sont les plus fréquentes. Ce hautbois géant est actuellement strictement répandu entre les groupes bakhtiyari et Lori des régions suivantes : Chahar Mahal Bakhtiyari, Ilam, Kohkilo Boyerahmad, Fars et aux confins respectifs du Lorestan et du Khuzestan, c'est à dire, pour peu s'en faut, l'aire de transhumance saisonnière des derniers nomades de ces deux groupes. Nous allons voir que son répertoire spécifique survit essentiellement chez les Bakhtiyari, lesquels lui ménagent notamment quelques **maqam** spécifiques, seulement partiellement communs à ceux de la **Sorna**.

La construction du chalumeau **Karna** des nomades connaît actuellement deux variantes :

- une construction ancienne, d'environ 88 cm de long. Plus courte, elle se reconnaît notamment à ses proportions élégantes, son pavillon évasé et large. Réalisée par l'emmanchement d'un hautbois (pers. **dasteh tchubi** litt. « pièce en bois ») d'environ d'environ 42 cm avec un pavillon très travaillé, en fer blanc ou en cuivre travaillés, son pavillon fait environ 18 cm de diamètre. Les pièces d'adaptation de l'anche (**mileh**, **Gar**, pirouette **sadaf**) sont celles de la **Sorna** type « Fars ». Rare de nos jours, elle ne se trouve dorénavant que chez de rares interprètes Qashqayi, tels que Ganjali SAMANIZADEH, au Fars. Un exemplaire représentatif est actuellement exposé au Musée d'anthropologie de la ville de Bushehr.

- une construction contemporaine d'environ 112 cm de long [FIGURE 8, illustration O]. Plus longue, elle se reconnaît notamment à ses proportions élancées et son pavillon conique. Réalisée par l'emmanchement d'un hautbois (pers. **dasteh tchubi** litt. « pièce en bois ») d'environ 42 cm avec un pavillon composé, en fer blanc ou en cuivre travaillés, son pavillon fait environ 14 cm de diamètre. Cette construction est très proche de la **Sorna Motavasset** du Lorestan, laquelle a un pavillon légèrement plus étroit [FIGURE 8, illustration T]. Les pièces d'adaptation de l'anche (**mileh**, **Gar**, pirouette **sadaf**) sont celles de la **Sorna** type « Fars ». C'est ce modèle qui est actuellement répandu parmi les interprètes bakhtiyari suivants : Ali Akbar MEHDIPOUR, Nurallah MOMMENEJAD, Qaponi ASADI, Mehrali NEJATI.

⁴⁶ Cf [SHILOAH, 1985].

⁴⁷ Cf [TABAR, 2005].": « Jean CHARDIN (...)° parle dans ses carnets de voyage (...) du **naqqarekhan** officiel qui se tenait deux fois par jour, à l'aube et au crépuscule, sur une terrasse ouverte du Bazar royal (...) MASHUN raconte qu'à l'époque de Mozzafar Od DIN Shah, il y avait onze groupes de **naqqarekhan**. , chacun prenant la responsabilité de la cérémonie à tour de rôle(...) En général, le dirigeant du groupe de **naqqarekhan** était un maître de musique savante, comme par exemple Aqa Mohammed SADEQ Khan(...) maître de **santur**. ... »



FIGURE 9: macro-hautbois *Karna* contemporains des bakhtiyaris (Masjed Soleiman):



FIGURE 10: trompe *Karna* des processions de deuil imamite . Lahijan, Gilan. Elle s'apparente aussi structurellement à la trompe pastorale *Garneh* du Mazandaran.

2.2.4 Les variantes hétéroglottales de la trompe **Garneh** (Talesh)

De nos jours, le **garneh** est une trompe courte sans hanche ni trous, confectionnée en écorce. L'instrument, d'une trentaine de centimètres, à la forme grossière et le gabarit d'un chalumeau (**sorna**) à pavillon conique. A cette égard on peut la comparer sans méprise aux trompes basques **Tutubia** et **Sunprinua**, et, dans une moindre mesure au hautbois **Briolka** russe. Cette trompe du Talesh est semble-t-il un hautbois hétéroglottal à double anche: cette dernière est constituée par les bords pinces de la trompe roulée. Cet instrument pastoral servait à l'origine aux éleveurs à communiquer des messages entre eux dans les forêts du Mazandaran .

Les photos d'archives montrent qu'il a même existé au Mazandaran jusqu'au siècle dernier une variante plus élaborée de cet instrument: certains **garneh** anciens⁴⁸ avaient non seulement 6 trous grossiers, mais également parfois une hanche idioglotale taillée dans leur bec de roseau, tout à fait dans le style des **qarneh** ou des **qushmeh** actuelles.

2.2.5 Le **Balaban / duduk / Mey/ Narmeh** (Azerbaïdjan, Kurdistan, Arménie, Anatolie)

Le **Balaban** (ou **Duduk** en Arménie, **Balaban** ou **Mey** en Turquie, **Karnata** (Erbil), **Narmeh** au Kurdistan iranien) est un chalumeau sans pavillon. L'appellation **Balaban** est également répandue à Soleimayyeh (Kurdistan d'Irak) [HASAN, 1980]. Son corps d'une trentaine de centimètres, est tourné dans des bois durs. Il est généralement percé de sept trous. Comparé aux claumeaux **Sorna / Karna**, sa double-anche de roseau est très surdimensionnée (environ 30 mm de large et 80 à 100 mm de long) et vient s'emmancher concentriquement dans l'extrémité alésée du corps, sans nécessiter aucune pièce d'adaptation supplémentaire, type **Mil**.

Deux autres morceaux de roseaux ligaturés permettent de réaliser une sorte de pince (**Dozan** au Kurdistan d'Irak) qui permet le réglage par maintien transversal de l'anche, et donc sa protection ou son accordage par pression⁴⁹. La grande dimension de la double-anche donne à l'instrument un registre particulièrement grave : les **Balaban** en G grave (Sol) sont les plus fréquentes. [DURING, 2010] souligne que l'aptitude de l'instrument à interpréter les modes savants persans et azéris a permis d'utiliser cet instrument dans des orchestres de Cour dans les années 1720 AD. Il connaît notamment ensuite un succès notoire dans la musique populaire d'Arménie, en Azerbaïdjan et dans les districts azéris d'Iran puis, plus récemment, dans la musique turque. En Azerbaïdjan, il a été associé aux luths **Tchogur / Saz** des conteurs épiques (**Ashiks**), auxquels il répond. A Erbil et Soleimaniyeh (Kurdistan d'Irak), ce fut d'abord l'instrument des « *Turkmènes* » de la région⁵⁰.

Le **Balaban** a été introduit dans la province de Semnan, où, curieusement, il est utilisé pour l'interprétation de **Avaz** instrumentaux, non métres d'inspiration pastorale (ex : **Sarkaviri**, **Dashti**, etc...), à la façon du **Ney**. Le **Balaban** a aussi été introduit au Kurdistan iranien. Traditionnellement, il y était pratiqué pour accompagner les conteurs **Naqali**, essentiellement dans le récit du **Shahnaméh** (pers. **Shahnameh Khaneh**). De nos jours, il est également joué occasionnellement dans les mariages. On l'y a certes déjà observé dans des bals kurdes de mariages (**jashn-e arusi**), mais il perdure plutôt dans un répertoire intimiste, interprété avant le bal (Sanandaj, Hawraman)⁵¹. Contrairement à la **Sorna**, son volume sonore limité est alors adapté à des performances en intérieur.

⁴⁸ Cf infra, [FIGURE 5].

⁴⁹ Cf [HASAN, 1980]."

⁵⁰ Cf [HASAN, 1980]."

⁵¹ Cf NASROLLAHOPOUR, 1999]."

2.3 Les instruments à anche comme champs d'innovation organologique

Abordons enfin les développements organologiques récents de ces instruments. Nous allons voir que, si l'on considère les genres actuels répandus en Iran (*Mozighi Sonnati*, *Pop-e irani*, *Mozighi Melli*, *Mozighi*, *Mahali*, *Mozighi Dini*), de façon générale, les aérophones sont tout à fait sous-représentés dans l'instrumentarium de ces genres. Les innovations dans ce domaine émanent donc d'acteurs marginaux, qui se tiennent, selon le point de vue, à la marge ou à la pointe de ces arts.... Dans ce registre, il convient de distinguer deux cas :

- D'une part, nous relevons les tendances nouvelles dans la fabrication d'instruments du Caucase (*Mey / Balaban*, *Pekouh*), qui affectent la sonorité des dits instruments, généralement dans des répertoires non-iraniens.

-D'autre part, nous citons aussi des instruments qui ont fait l'objet d'expérimentation ou de reconstitution historique. Noter qu'ils ne sont alors pas le fait de sonneurs traditionnels, mais plutôt ceux de facteurs ambitieux, d'historiens ou d'accousticiens en mal d'exploration : la plupart font l'objet de reconstitutions historiques, pour les besoins, notamment, d'aperçus accoustiques. Pour certains, il s'agit même d'exemplaires uniques - *Ney* basse, *Nafir* à trous, *Ney rasemi* - ou de prototypes. Dans une vision macroscopique de l'art des sonneurs en Iran, leur représentativité ethnologique, comme leur apport au corpus folklorique reste alors tout à fait marginal.

2.3.1 Le *Ney* basse (Téhéran)

En Iran, la flute *Ney* a fait l'objet, au 20^{ème} siècle, d'un intérêt particulier, si on considère par exemple qu'elle est passée en un siècle d'un répertoire provincial / religieux à une forme moderne, normée, dédiée au répertoire néo-classique (« *mozighi sonnati* »). Instrument ardu, il était autrefois dévolu aux genres provinciaux du Fars (*Dashti*), ou encore aux genres pastoraux du Dashtestan et du Mazandaran. On l'utilise aussi dans des genres religieux du deuil imamite, notamment au Dashtestan. L'instrument avait déjà, dans ces traditions, deux caractéristiques endémiques de l'Iran : un jeu sifflé, pratiqué en maintenant la paroi incisée du corps entre deux dents du flûtiste, et l'ambitus complet qui en découle. Intégré aux ensembles de musique persane néo-classique (« *mozighi sonnati* »), le *Ney* a fait l'objet de transcription spécifique du *radif* de Mirza ABDOLLAH par Hasan KASA'I à la fin du 20^{ème} siècle. Quant bien même le jeu du *Ney* est spécifique aux flûtistes d'Iran, on aura noté qu'elle n'est aucunement un instrument à anche, et par conséquent, on pourra s'étonner de sa présence dans le présent inventaire.

Les flûtistes modernes ont entrepris diverses explorations pour en améliorer encore les possibilités modales. Citons par exemple les récents *Ney* à 9 trous, ou encore le *Ney rasemi* à 4 trous de l'historien-organologiste Seifallah SHAKERI (Qazvin, 2011), dont la principale innovation consiste à modifier la tonalité. Le jeune Qasem ALAVI, facteur émérite de *Ney* classiques pour la musique persane néo-classique (« *mozighi sonnati* ») a investigué des techniques connexes pour réaliser un *Ney* de tessiture basse prometteur⁵², sans doute pour les besoins du jeu *sonnati*. Ce *Ney* a été obtenu en adjoignant une anche double de roseau, type *Balaban / Duduk / Garmeh / Mey*, sur un corps en roseau [étude d'Houshang SAMANI]. Le corps, ressemblant à celui d'un *Ney* classique, a en fait des trous spécifiques, ajustés pour le répertoire de cette double-anche. Le *Ney* basse bénéficie donc des qualités accoustiques de la double anche en roseau du *Balaban / Duduk / Narmeh / Mey*.

2.3.2 Autour du *Balaban / duduk* (Turquie)

Le chalumeau *Balaban / Duduk / Narmeh / Mey* connaît en Turquie un certain succès dans le répertoire accoustique. Héritée des répertoires populaires azéris (genres épiques des ashiks) et arméniens, sa sonorité douce et nuancée est aujourd'hui appréciée, notamment dans l'accompagnement des musiques modernes de divertissement. Il est par exemple extensivement intégré dans la musique d'accompagnement des *Türkü* modernes ou dans la Pop anatolienne d'inspiration soit traditionnelle, soit alevite.

Or on observe récemment, chez les facteurs d'instruments d'Istanbul, la multiplication des explorations techniques pour perfectionner l'instrument :

- On observe par exemple récemment, l'adaptation de l'anche de clarinette occidentale au chalumeau *Balaban / Duduk / Garmeh / Mey*, et, sans doute, en rapprocher ainsi les qualités accoustiques. L'instrument qui en découle est un chalumeau *Balaban / Duduk / Narmeh / Mey*, auquel on adjoint un bec de clarinette complet. L'anche de clarinette étant généralement réglée dans les aiguës, il en découle forcément un changement important de tonalité, de tessiture et d'amplitude accoustique. On peut douter que l'instrument obtenu préserve les qualités accoustiques de la double-anche de roseau du *Balaban / Duduk / Narmeh / Mey*. L'origine de cet instrument nouveau, et de surcroît rare, n'est pas identifiée, et on ne peut que s'égarer en conjectures à son endroit. Cette innovation procède éventuellement du brassage musical qui s'opère à Istanbul.

⁵² Cf infra, [FIGURE 11]

La ville a notoirement drainé, aux cotés des répertoires régionaux d'Anatolie et d'Arménie, celle des populations de la proche Roumélie. La clarinette occidentale et ses variantes (Hongrie, Roumanie) domine par exemple les répertoires gipsy de Roumélie et klezmer d'Istanbul. On ne peut que supposer que ce nouveau paradigme est né de cette fusion musicale avec le **Balaban / Duduk / Narmeh / Mey** du Caucase.

- Plus rare, on observe également des variantes de **Balaban / Duduk / Garmeh / Mey** avec des pavillons de chalumeau **Zurna**, ce qui témoigne de l'adaptation des grandes anches-double de cet instrument à un corps de **Zurna**. Cet artifice atténue sans doute les caractéristiques sourdes habituelles du **Balaban / Duduk / Garmeh / Mey**. En effet, des études acoustiques ont démontré que l'angle de conicité du corps influait directement sur les fréquences audibles ; un pavillon évasé accentuant effectivement l'effet sonore ressenti des hautes fréquences.

- En Arménie, on observe à présent la construction d'un **Duduk basse** de grandes dimensions. Le corps en bois a été allongé jusqu'à environ 60 cm, à la façon d'un basson, et son bec, taillé dans la même pièce de bois, est proéminent, incurvé vers le joueur. L'instrument semble se répandre chez quelques facteurs de la capitale, et il est probablement destiné à des interprètes arméniens professionnels. On ne lui connaît pas de répertoire écrit.

2.3.3 Le **Pku / Pehkou** (Arménie)

En Arménie, le chalumeau **Pehkou / Pku / Shalmey** est devenu excessivement rare sous sa forme pastorale, car il a été largement supplanté par le chalumeau **Balaban / Duduk / Garmeh / Mey**. Plus sonore que l'anche simple taillée dans la masse, la large double-anche du chalumeau **Balaban / Duduk / Garmeh / Mey** présente également des qualités acoustiques que nous avons largement vantées ci-dessus. En comparaison, le chalumeau **Pehkou / Shalmey**, mal connu, présentait, à l'origine, des caractéristiques plus modestes. A l'instar de ses cousins : le **Qarneh** (Mazandaran), le **Sipsi** (Turquie) ou le **Ney Taki** (Iran), il était sans doute cantonné à un répertoire pastoral étriqué.

Néanmoins, on observe, sur des exemplaires récents, la modernisation de sa facture en Arménie. Ce **Pekouh** moderne a conservé le pavillon en corne qu'il partage avec ses cousins **Jaleika** (Russie), **gajdica** (Slovaquie), et **gaita** simples (Tunisie, Maroc), ses parentes les plus similaires. Ce pavillon adoucit considérablement la stridence qu'on connaît sur les clarinettes doubles en roseau qui en sont dépourvues (**Ney Jofiti**, **Sipsi**, **Ney Taki**, **Mizmar** yéménite, etc...). Mais à présent, l'anche est souvent taillée dans un bloc séparé de roseau, puis fixée par un serre-joint, vaguement à la façon d'un bec de clarinette⁵³. La modernisation de l'anche simple, sur le schéma d'un bec réduit de clarinette, a sans doute permis une augmentation conséquent de son volume sonore. Si on la compare au **Qarneh** du Mazandaran, la sonorité du **Pehkou / Pku / Shalmey** moderne est beaucoup plus proche de celle de la clarinette classique occidentale.

Le **Pehkou / Pku / Shalmey** est donc devenu un instrument rare. Quelques facteurs de **Balaban / Duduk / Garmeh / Mey** se sont essayés à en perpétuer la tradition perdue. La facture moderne s'écarte donc du caractère présumée rustique de l'instrument d'origine. Si les petits **Pehkou / Pku / Shalmey** en Sol, ou **Pehkou** « *piccolo* », sont relativement simples, on rencontre dorénavant des modèles plus grands, beaucoup plus sophistiqués. Il existe par exemple des **Pehkou** « *Alto* » de taille moyenne en Ré, ou encore des **Pehkou** « *Ténor* » en Sol grave. Ce dernier est presque une petite clarinette moderne, puisque son corps, non plus en roseau, est constitué de deux demi-corps cylindriques en bois, à emboîter.

2.3.4 Le **Nafir** chromatique, à trous (Qazvin)

En Iran, la corne **Nafir** est un ancien accessoire des derviches itinérants **Qalandar, Bektashi** (Turquie), **Jalali** (Afghanistan, Inde du nord), puis **Jalali-Khaksars** (Iran). Taillée dans une corne de bouquetin ou d'oryx, l'instrument était généralement soufflé à la façon d'une flûte traversière. Il a complètement disparu en Iran, et n'y demeure qu'à l'état d'antiquité répandue, simple évocation ornementale, notamment de l'ordre soufi **Jalali-Khaksars**. On aura noté que le **Nafir** n'est aucunement un instrument à anche, et par conséquent, on pourra encore s'étonner de sa présence dans le présent inventaire.

C'est en étudiant les représentations médiévales iraniennes que le chercheur SeyfAllah SHAKERI (Qazvin) a conçu en 2011 cette corne d'un nouveau type. Il a réalisé un exemplaire de **Nafir** chromatique, à trous, en adjoignant une embouchure de trompette à la traditionnelle corne d'Oryx, laquelle a été percée de sept trous [étude d'Houshang SAMANI⁵⁴]. Ce n'est donc pas un instrument à anche. Le résultat a néanmoins une étonnante couleur sonore, très proche de celle du chalumeau **Balaban / Duduk / Garmeh / Mey**, sans doute aussi assez adouci par la « conicité » globale du pavillon en corne. Les démonstrations par le facteur démontrent la capacité de cet instruments ressuscité à s'y substituer.

⁵³ Cf infra, [FIGURE 12]

⁵⁴ Cf infra [FIGURE 13].



FIGURE 11 : le prototype **Ney**-basse contemporains de Qasem ALAVI, Téhéran (photo H. SAMANI)



FIGURE 12 : un **Pku / Pekouh** arménien de facture récente



FIGURE 13 : trompe **Nafir** à trous, par l'historien-organologiste Seyfallah SHAKERI (image : H. SAMANI)

CHAPITRE 3

LES GENRES MUSICAUX TRADITIONNELS EN IRAN

3.1 Proéminence des genres de danse

Nous l'avons vu, l'émergence de musiciens de divertissement remonte au moins aux Parthes. [DURING, 1995] relève que le traité antique de musique "*Ridak o Khoshrow Qobadan*" en langue pehlevi cite pas moins de 20 types de danses (*Vacik = bazi*). Or dans nombre de régions, les fonctions de chanteurs et d'instrumentistes sont professionnellement distinctes⁵⁵. Nous verrons notamment le cas des artistes de divertissement au Kurdistan et au Lorestan, le cas des **changji** chez les nomades Qashqayi, etc...

Mécaniquement, une première conséquence en est l'émergence de répertoires purement instrumentaux. Parmi eux, DURING distingue les formes vocaliques, qui dérivent de performances chantées locales - essentiellement des **taraneh** - (ex: **maqam** lores, jeu de **balaban** des **ashiks** azéris, jeu de **dotar** des bardes du Khorasan) d'autres formes purement instrumentales, conçues comme telles (Balochistan, **maqam** de flûte **Shamshal**, **maqam** yarsan pour le luth **tanbur**...)

La seconde conséquence est que, par exemple, la musique est dévaluée et confiée à des professionnels -ex: **lutis**, **motreb**, **kuli**⁵⁶- dans les régions à dominante chiite (Lorestan, Azerbaïdjan) tandis qu'elle est mieux considérée dans les régions sunnites où des amateurs la pratiquent parfois à haut niveau des genres régionaux (kurdes, khorasan oriental) . En Irak, les sonneurs sont confrontés à d'autres catégories de chanteurs locaux, et ils sont par exemple absents de quatre districts centraux du pays : Najaf, Nassiria, Amara et Diwania⁵⁷. Par ailleurs, leur performance est traditionnellement interdite, car déplacée pendant le mois de Moharram, et, en Irak cette interdiction s'étend à deux autres mois - présumément Ramadhan et jusqu'à Arbain ? cet état de fait est facilité par le fait qu'aucun mariage n'est traditionnellement organisé pendant le mois de Moharram - .

Clairement, les genres régionaux de danse d'Iran s'en trouvent alors marqués par l'ambiguïté entre le strict répertoire instrumental de danse et le répertoire lyrique léger. En effet, les deux genres sont l'apanage respectif de catégories antagonistes:

- les musiciens semi-professionnels **Changji**. Au Khorasan, et dans le centre-Ouest de l'Iran (Fars, Kurdistan, Kohkilo Boerahmad, Ilam, Khuzestan), ils sont les principaux interprètes de la musique de danse. En 2009, Christiane TORTEL a publié une importante recherche spéculative sur les origines indiennes du qalandarisme. Elle a notamment exploré l'histoire des saltimbanques sindhi en Iran et au Caucase méridional. Selon elle, le terme de **Changji** est en fait dérivé de l'appellation **Zanj**, du nom galvaudé que les annales donnent tour à tour aux nombreux pirates sindhi ou aux esclaves Est-africains dans le Golfe persique. Le poète FERDOUSI⁵⁸ rapporte, parmi les hauts faits du roi buyyide Bahram GUR la déportation de quelques 12.000 musiciens d'Inde à sa cour. Cet épisode est intéressant, car ces

⁵⁵ Cf [DURING, 1995]."

⁵⁶ Cf [DURING, 1995]."

⁵⁷ Cf [HASAN, 1980]."

⁵⁸ Cité par [TORTEL, 2009]."

divertisseurs, nommés "**Luri**" par FERDOUSI, alimentent l'hypothèse de l'introduction de saltimbanques indiens en Iran et notamment au Lorestan. Plus exactement, le terme "**Changi**" fait écho à une légende tsigane ⁵⁹. Le terme **Chingian** a donné les appellations "**Changi**", **Chinganeh**, **Chingan-lar**, *Tsiganes*, "*Zingaros*, *zigeuner* (allemand), ou même *Aegyptos* ("tsigane égyptien")., "cigogne"? etc....

Dans ses oeuvres, FERDOUSI nomme "**Luri**" ces musiciens noirs. Les chroniqueurs d'Iran les font tour à tour remonter aux baloutches, aux afghans de Kabul, aux ouzbèkes de Kushi, ou aux déportés sindhi de Rohr et de Kanauj (Inde du Nord) ⁶⁰ dont ils empruntent le nom du roi SHANJAL. Ce nom de **Luri** tirerait son origine indienne supposée de la ville de Alur, l'actuelle Rohr (Sind), ce qui est opposable à l'existence avérée de la ville antique de Lur (Khuzestan iranien, voisin du Lorestan actuel). En vérité, on méprend fréquemment ces tsiganes avec d'autres populations de couleur (**Zanj**, **Habash**). Mal acceptés dans la société abasside, ces saltimbanques déportés refusèrent d'en irriguer ou d'en travailler dans le delta du Chatt-el Arab. Assimilés progressivement aux lores, aux kurdes, aux arméniens ou aux baloutches, on les amalgamait fréquemment avec les brigands kurdes ou baloutches. Les rares témoignages de voyageurs historiques au Balochistan ou à Mossoul les décrivent comme à la fois saltimbanques et débauchés. Car ces luri préfèrent prétendument la boisson, la danse, la musique, la divination (**raml**, **kourel**) ou le dressage d'animaux sauvages. Nombre d'entre eux furent ensuite déportés vers l'Inde du Nord. En Asie centrale, on connaît ensuite ces tsiganes sous les noms de **Divaneh**, **Lutis**, **Qarachi**, **Malang**, **Kabuli**, **Zargaran**, **Zingar**. Un groupe ethnique désigné « *Sindi* » persistera même jusqu'au 14^{ème} siècle parmi ces groupes typés dans une aire s'étendant des confins orientaux de l'Anatolie (Erzinjan, Kayseri, Van, Diyabakir) à Mossoul. On les remarque parmi les kurdes, pour leur peau foncée, leurs boucles d'oreille ou sur le nez.

En Iran, l'amalgame entre **Lutis** et hétérodoxes de la confrérie **Heidariyyah** remonte aux corporations tardives de montreurs d'animaux du 14^{ème} au 19^{ème} siècle. Dans le milieu tribal Qashqayi, ils cumulent généralement cette profession à celle d'équarisseur. On les appelle aussi "**ashiq**" au Khorasan. Par exemple Les **ashiq** du Nord Khorasan s'accompagnent en duo (**sorna-dohol**, **qoshmeh-dohol**, **kemancheh-dohol**, et depuis cinquantaine d'années: **violon-dohol**, **violon-zarb**). Leur fonction est d'accompagner la danse au cours des deux manifestations principales que sont la fête villageoise (mariage) et le **khoshti** (tournoi de lutte traditionnelle) ⁶¹.

- les conteurs ou bardes. Héritiers de traditions orales anciennes (**Shahnameh khaneh**), ce sont à la fois les bardes-conteurs et les régénérateurs permanents du registre lyrique léger (ou musique régionale "semi savante", notamment de la chanson légère (pers. **taraneh**). Malgré cette nuance flagrante, on les appelle aussi "**Ashiq**" chez les Qashqayi, les Shahsavans et les Azeris, où ils perpétuent sans doute la tradition orale de conteurs tribaux **Ozan / Gozan**, d'origine turcique. Chez les Qashqayi, les **Ashiq** ont délaissé le **Tchogur** puis le **Tar** pour s'accompagner, et privilégient à présent le **kemancheh**. On appelle aussi ces conteurs "**Bakhshis**" au Khorasan.

Au Khorasan, les **bakhshis** étaient des chamanes des populations turciques. Ils sont probablement arrivés au Khorasan dès les Seljoukides, sous la forme de conteurs de langue turcique: les **Ozan** et les **Qorqut**. Après les invasions mogholes (13^{ème} siècle), ces chamanes conservent une fonction essentiellement thérapeutique (**qam**) dans l'empire. Dans tout le croissant persanophone, on les trouve durablement sous les appellations de **bakhshi**, **folbin**, **folchi**, **palci**, **parkhin**, **parikhon**, **parkhon**...

Avec l'avènement de l'Islam, le **bakhshi** est quelque peu déchu de sa fonction religieuse, et ne préserve que ses attributs de barde, ou conteur-musicien professionnel. Sa fonction chamannique survit par endroit, dans la mesure où il n'y est pas concurrencé par d'autres formes de médecine. Selon les sociétés où il a évolué, l'ambiguïté entre barde/musicien et chamane s'est clarifiée dans la société et dans son vocabulaire. C'est le cas par exemple des kirghizes, qui distinguent le **baqsi** (chamane), le **aqin** (prêcher) et **irchi** (barde). A des divers degrés, cette distinction s'est opérée en Ouzbékistan, au Xinjiang, au Tajikistan, au Turkmenistan, au Khorezm, etc... Les **bakhshis** d'Iran et du Nord de l'Afghanistan font pour la plupart profession de barbiers (**Salmani**). En Afghanistan et chez les Qashqayi, la profession de **salmani** est liée à celle de joueur de **Sorna** (équivalent du **changji** chez les Qashqayi). Le métier de '**Salmani**' serait historiquement lié à celui de guérisseur ⁶².

⁵⁹ Cf [TORTEL, 2009]: " Une légende qui circulait encore au XIX^{ème} siècle chez les tsiganes de Turquie fait allusion à leur déportation du Sindh en Irak. Arrivés dans le Makran, leurs chariots s'embourbèrent. Un démon déguisé en sage leur dit qu'ils ne pourraient repartir si leur chef "Chin" n'épousait sa soeur "Gian". Et c'est ainsi que les "**Chingian**" incestueux furent maudits par les saints musulmans et condamnés à errer sur la terre."

⁶⁰ Cité par [TORTEL, 2009]."

⁶¹ Cf [YOUSSEFZADEH, 2002]: "Au Nord du Khorasan, on identifie les '**asheqs** (parfois appelés '**asheqchi**) aux kurdes et, de fait, tous les '**asheqs** que j'ai rencontrés étaient des kurdes issus d'un milieu nomade , sédentarisés au cours du XX^{ème} siècle. Le souvenir descampements et des déplacements en chameau restent encore très présent dans leur mémoire. Ils appartiennent surtout, comme nous l'avons vu, à des clans de kurdes nomades (...)"

⁶² Cf [YOUSSEFZADEH, 2002]: "'Autrefois les **bakhshis** -barbiers étaient aussi des sortes de médecins. Aussi, lors des cérémonies de circoncision, c'est un barbier (qui est le plus souvent le barde lui-même) qui opère. On venait les consulter en cas de jaunisse, pour la pose de ventouse, ou encore pour une extraction de dents. On peut penser que, dans ce cas, le **bakhshi** retrouve un peu son rôle de chamane. La coïncidence est en tout cas intéressante (D'après [BEYG-] BAGHABAN, cité par SAQATA, de telles pratiques rappellent

Au Lorestan, au Ilam, au Kurdistan iranien et dans le Kermanshahan, l'appellation de "**Luti**" vaut pour ces conteurs et aussi pour des musiciens occasionnels de divertissements (musique de danse).

- Les saltimbanques **Lutis**. Les appellations de "**Luti**", "**Kuli**" à l'endroit des conteurs est elle-aussi confondante au Kurdistan et au Lorestan, où cette appellation de « *conteur* » est à nuancer avec sa connotation de « *saltimbanque itinérant* » parmi les kurdes du Khorasan, soit un profil finalement assez proche de ceux que les Qashqayi appelaient ci dessus « **changji** ». Les **luti** itinérants existaient bien au Khorasan, mais y ont récemment disparu⁶³. Ils persistent au Balochistan sous la forme d'un groupe – caste : les **Kuli**, parfois appelés **Osta** (pers. **Ustad**).

Comme nous l'avons vu plus haut, avant le 9^{ème} siècle, l'histoire des **Lutis** est indissociable de celle des **Changis**, ces deux notions ayant d'ailleurs conservé un sens proche. L'appellation « **Changi** » n'aurait perduré que chez les Qashqayi. Au Lorestan, au Ilam, au Mazandaran, au Kurdistan iranien et dans le Kermanshahan, l'appellation de "**Luti**" vaut non seulement pour ces conteurs, mais aussi pour des musiciens occasionnels de divertissements (musique de danse) et les acrobates. HASAN en décrit de similaires au Kurdistan d'Irak⁶⁴.

Dans les années 1970, Skandar AMINOLLAH, de l'Université de Shiraz, a collecté parmi eux de nombreux folklores du Lorestan. Ce dernier a mis en avant le rôle culturel de ce groupe, d'origine présumément gitane, dans la tradition orale du Sud Lorestan et parmi les groupes Basseris. AMINOLLAH estimait qu'ils étaient entre 1,500 et 2,000, tous issus de onze clans principaux, chacun étant par ailleurs liés aux principales tribus nomades lores du Lorestan⁶⁵. La plupart sont dorénavant concentrés autour de Khorramabad et de Pol-e Dokhtar⁶⁶.

....« **Saz** » étant l'appellation provinciale répandue du chalumeau **Sorna** au Lorestan. AMINOLLAH a en outre montré que les **Lutis** du Lorestan vivaient autrefois de l'hospitalité et des gages de leurs performances de bal, de villages en villages. Ils se sont à présent sédentarisés. L'auteur lie essentiellement leur reconversion professionnelle récente à l'interdiction d'exercer la musique. A ces yeux, c'est cette interdiction qui les a contraints soit au chômage, soit à rechercher des professions sédentaires dans les faubourgs de Khorramabad... C'est peut être aller un peu vite en besogne, à la fois pour les oublier et pour expliquer la désaffection pour leur art.

-Quelques « sujets » de descendance africaine et leur descendants Nous rapportons ici la présence de groupes noirs dans les régions côtières du Golfe. Sans les amalgamer aux autres Bandari, il semble que certains groupes subsistent de façon séparée, sous la forme de servage, possiblement à Kharg Isl et Bushehr. Shéhérazade a décrit de tels groupes à Bassorah au début des années 1980. « *Certains d'entre eux étaient des musiciens privés, que s'étaient attachés quelques Ikta, « féodaux », grands propriétaires terriens. Ils n'étaient d'ailleurs pas payés pour leur musique proprement dite. (...) leur rôle consistait à jouer pour le chef, dès qu'il le désirait. (...) Dans les mêmes régions rurales, les musiciens noirs qui ne vivent pas sous la protection des « chefs » forment des ensembles instrumentaux, masculins ou féminins, qui tirent leur subsistance (...) des fêtes qui accompagnent les mariages, les circoncisions, et d'autres circonstances heureuses... »* ⁶⁷

aussi les fonctions des barbiers traditionnels: "en plus de raser tête et moustaches, le barbier circonçoit les enfants, arrache les dents, pratique la phlébotomie, soigne les plaies, et concocte divers remèdes à base de simples pour soigner les maladies) »

⁶³ Cf [YOUSSEFZADEH, 2002]:

⁶⁴ Cf [HASAN, 1980]: « *En dehors des ensembles, il est courant de voir des musiciens tziganes isolés parcourir villes et villages, en jouant de la vièle monocorde **rubab**. Arrivés devant une maison, ils demandent d'abord le nom du propriétaire et quelques détails sur sa vie ; ensuite, ils commencent à le louer en vers de ataba, dans le cadre desquels ils adaptent ces informations. Ils n'arrêtent de jouer que quand ils reçoivent une somme d'argent. »*

⁶⁵ Cf AMINOLLAH, 1985]:

⁶⁶ Cf [AMINOLLAH, 1985]: « *The musicians were organized into small bands (dasa), ranging from three to five members. The division of labor within each band depended on the training and the experience of the members in playing musical instruments. Lutis played several musical instruments, including **Saz** (wind-pipe), **kamancha** (a three string viole), **dohol** (big drum) and **tombak** (small drum). The **Saz** and **Dohol** were played for dance music, the **Kamancha** accompanied vocal music"*

⁶⁷ Cf [HASAN, 1980]:

3.1.1 Généralités

Indéniablement, les hautbois et chalumeaux ont supplanté les flutes-doubles de l'Antiquité dans les genres musicaux à danser. En Iran, il s'agit de musique festive occasionnelle (bals familiaux de mariages, principalement). Nous verrons que le maintien de l'instrument tient à présent davantage de la survivance sociale de son interprète (**Changi**, **ashiq**, etc...) que de celle des genres. Pour preuve, la tendance actuelle à perpétuer les incursions de cet instrument dans les registres plus lyriques, tels que le **taraneh** régional ou le **tasnif** semi-savant.

3.1.2 Formes lyriques et formes musicales

3.1.2.1 Les formes lyriques de la musique régionale qui nous intéressent ici sont

3.1.2.1.1 **Shanameh-khani** et **Tazieh** : sont presumément les genre lyriques les plus anciens qui nous sont parvenus. Si les genres épiques les plus anciens nous ramènent au **Shahnameh-khani** (bakhtiyari, Kurdistan, Khorasan), ou à la mythologie nomade (ex : Alidad NO-DALKOSH), ceux-ci ébauchent un semblant d'homogénéité littéraire entre ces divers célébration du deuil. Indéniablement, le conte pré-islamique de geste (ex : « *Koshro et Shirin* », Rostam, ...) a toujours fait l'objet d'un théâtre à la fois heroïque et morbide, l'ancêtre du théâtre **Tazieh** chiite. Il faut sans doute chercher dans les rites de deuil **Chamar** des Lores ou **Tazeh** des bakhtiyaris, des mise en scènes particulièrement réminiscentes de cette tradition commémorative. En outre, ceux-ci ont conservé les plus dramatiques allégories de deuil du « *Shahnameh* », et les utilisent encore comme autant de panégyriques d'un defunt.

La paternité entre **Shahnameh-khani** et **Tazieh** est à présent communément assumée par les historiens de l'Islam persan. Nous allons détailler plus bas en quoi le **Tazeh** et le **Chamar**, perpétuent à présent l'art solennel du chalumeau **Karna** d'apparat, à l'heure où, meme dans le **Tazieh**, le clairon l'a remplacée.

3.1.2.1.2 les autres genres épiques de tradition turcique : Un autre genre épique original est le conte épique . Il s'agit d'une tradition orale qui remonte au bardes **Ozan**. Musicalement, cette tradition est à comparer aux **Sohbet** des bardes Ashiq alévis d'Anatolie et du Kurdistan turc. Parmi elle, nous distinguons deux bifurcations posterieures en Iran :

-- le conte profane des **bakhshi** du Nord Khorasan : une tradition lyrique scandée originale, de langue kurde kurmanji, turkmène ou persane. Les principales sources littéraires des turcophones sont des **ghazals** de poètes turcophones chiites: Mollah NEFES, Makhtum QOLI; et des livres épiques de langue azéri, tels que "*Khoroghli*", "*Shahsanam et Gharib*", "*Aslu et Karam*", ou encore une version azéri de "*Leyli et Majnun*" [DURING, 1995].

-- le conte profane des **Ashiqs** azéris, lequel participe d'une tradition très originale et nettement séparée de la tradition persanophone.

3.1.2.1.3 les genres lyriques bakhtiyari scandés (musique dite « *modale de chant* » dans la classification de [LAK, 2005]) : le **balal**, le **sayyafi**, le **Ghasem Khani**, etc..... L'avatar archétypique actuel en est la famille des **Dashti / Sharveh** du Fars occidental. Ce genre aux accents plaintifs, lui-même guère plus ancien qu'une centaine d'années tient probablement de folklores pastoraux plus anciens dont l'ethnomusicologie n'a pas encore retrouvé le nom. Malgré ses aspirations actuelles a devenir une musique semi-savante à Bushehr, il est difficile de ne pas le cantonner aux **mozighi mardom ilati** (« *musique des nomades* ») . L'ambiguïté de ses ouvertures nonmetrées, interprétées au **Ney**, l'intercale entre une musique intimiste des bouviers et un mysticisme populaire inattendu du Sud cosmopolite de l'Iran.

3.1.2.1.4 Le **Tchahar Baiti**. Par "**tchahar-baiti**" on définit dans la littérature persane une forme très répandue de strophe poétique en huit vers, par opposition à la forme "**do-beiti**" (forme de strophe en quatre vers). De nos jours, la strophe **tchaharbaiti** a même été adoptée dans la plupart des genres lyriques d'Afghanistan, comme la forme poétique élémentaire de poésie. Qu'elle compte 4 ou 8 vers, cette strophe a généralement une unité et un sens intrinsèque propre, qui la rend théoriquement suffisante à elle même. Utilisé de nos jours dans l'écriture traditionnelle de la poésie persane type "**ghazal**", le chaharbaiti est surtout devenu une forme poétique commune au genres musicaux semi-savant des Pashtun, d'Hérat et du Khorasan Oriental (Taibad, Torbat-e Jam). Dans la région d'Hérat et de Torbat-e Jam, le **tchaharbaiti** se restreint en fait à un quatrain en rime A-A-B-A, mais de mètre libre, emprunté à ce type de strophe dans la poésie soufie médiévale (ex: Ahmad JAMI, SA'DI, Mollah HASAN et éventuellement Shams "TABRIZI"). La forme musicale courante du **tchaharbaiti** d'Hérat est en mode *Shuhr* ou en mode *Homayun* (modulation Esfahan). Dans les genres semi-savants du grand Khorasan, le dotariste Aziz HERAWI a recensé les

variantes élaborées suivantes du **tchaharbaiti** : le *Herati*, le *Chishti*, le *maldari*, le *kuchibaghi*, le *Javandi*, le *Torbati* et le *Khawfi*; ces deux derniers étant spécifiquement des villes iraniennes de Torbat-e Jam et Khaf (Khorasan oriental).

3.1.2.1.5 le **taraneh** : une chanson traditionnelle naïve, souvent de structure couplet-refrain. Les **taraneh** les plus traditionnels sont enracinés dans des répertoires de chants syllabiques occasionnels des nomades et des artisans⁶⁸.

Les traditions populaires se distinguaient⁶⁹ des formes savantes par leur propension des mélodies métrées populaires à suivre le contenu lyrique de façon exclusivement syllabique. Il cite évidemment quelques contre-exemples de diction corrompue dans certains répertoires régionaux du Khorasan ou d'Azerbaïjan, mais retient néanmoins cette caractéristique comme étant la principale caractéristique commune aux taraneh régionaux. Structuellement, il relève même des variations de formes suivantes:

- - les **taraneh** mono-thématiques: constitués d'une seule phrase mélodique, répétée sur les vers successifs. Généralement il s'agit de genres très anciens tel que le Goran kurde, ou également certains **taraneh-e khoyeh** des bakhtiyaris. Chez les bakhtiyari, il existe par exemple une forme purement responsoriale, le **Taraneh-e Khoyeh**, un chant de liesse très original

- - les **taraneh** bi-thématiques: constitués de deux phrases mélodiques (généralement une pour le couplet et une pour le refrain), sur les vers successifs. Très répandue, ce genre s'illustre souvent par un deuxième thème généralement dans le registre des aigus.

- - d'autres **taraneh** bi-thématiques dont la deuxième thème dérive explicitement de la première.

- - des **taraneh** dédiés à la danse, et par conséquent de mètre prédéfini par le pas auxquels ils sont associés.

Le **taraneh** a des avatars dans quasiment toutes les villes d'Iran, mais il est particulièrement typé sous ses avatars du Lorestan (Khorramabad), du Khorasan méridional (Kashmar, Torbat-e Heidarīyeh), du Kurdistan (Sanandaj), du Fars (Shiraz et nomades bakhtiyari, distinctivement) et de Semnan/Damghan. Curieusement, dans ses inventaires successifs⁷⁰, Jean DURING a systématiquement omis deux dimensions régionales persistantes que sont les musiques des nomades du centre de l'Iran, ainsi que ces derniers **taraneh** de tradition urbaine semi-savante. Tout au plus parle-t-il de « confusion des genres » à l'endroit de petites « *musiques rythmées* ». Sans doute considère-t-il ces variantes comme sans influences sur le "*mainstream*" de la musique iranienne urbaine "globalisée". Ces deux genres sont pourtant progressivement devenues la base des productions de la musique régionale (**Mahali**), jusqu'à inspirer à présent des compositions "*classicisantes*" pour petits orchestres à l'unison. Le cas de la chanson populaire du Tabarestan (Mazandaran) est à part, puisque, bien que « **taraneh** » soit désormais le nom commun persan pour désigner une « *chanson* », le concept de **katuli** dénie cette appellation même de "**taraneh**"⁷¹.

Nous allons voir que la forme **taraneh** interfère en vérité avec nombre de **Maqam** prétendus « *instrumentaux* ». Les deux genres sont connexes et s'influencent mutuellement (Kurmanji, bakhtiyaris, lores). Nous éludons ici les autres formes lyriques régionales non connexes de la musique de danse, telles que le **lawk** (Hawraman), les **kalam** yarsans (Kermanshahan), le **Mathnavi-khani**, le **Nizami-khani**, les genres modernes (Pop iranienne, **Bazari-Kucheh**, jazz, musique classique orchestrale d'influence européenne et musique *Melli*), etc... parce qu'elles n'impliquent a priori aucun aérophone à anche, ni même aucun genre dérivé avec ces aérophones. Bien que le clivage social entre conteurs "**bakhshi**"/"**ashiq**" et équarisseurs "**changi**" paraisse à première vue quelque peu sectaire, ce clivage n'est pas imperméable sur le

⁶⁸ Cf [DURING, 1995]: "Les couches les plus profondes du folklore sont les chants de noce, de travail, des paysans et artisans, de caravaniers, de pleureuses (**zari**, **mutk** baloutche) ainsi que les berceuses (**lala'i**), les comptines, les chansonnettes, les airs de bergers, etc..."

⁶⁹ Cf [DURING, 2010]:

⁷⁰ Cf [DURING, 1995] et [DURING, 2010]:

⁷¹ Cf [DURING, 2010]: "Dans beaucoup de cultures régionales de l'Iran, il convient de distinguer un noyau ancien et stable et des couches périphériques moins stables qui sont le fruit d'une production récente. Dans certains cas, elles sont tout-à-fait conformes aux modèles ancestraux, dans d'autres, elles reflètent des influences extérieures et un certain souci de "composition". Ces compositions, bien que considérées comme moins essentielles (**asil**), passent souvent à la postérité, et avec le temps peuvent devenir partie intégrante du répertoire traditionnel".

plan musical. En effet, les genres d'airs à danser ont tendance à s'enrichir des thèmes musicaux, notamment emprunté au **taraneh** local.

- - Premièrement, du point de vue mélodique: les **taraneh** locaux sont souvent écrits dans les mode-registres locaux - plutôt apparentés à une variation, un **gushesh**, qu'à une gamme...- , abusivement appelés "**maqam**". Par exemple, le répertoire à danser bakhtiyari dénomme ainsi par des noms de chansons les **maqams** regroupant l'ensemble des variations sur un thème (et non sur son seul mode). Les mélodies de ces **taraneh** sont ensuite empruntées ponctuellement par les genres de danse.

- - Deuxièmement, cette relation n'est pas exclusive: l'instrumentarium traditionnel du répertoire de danse des **Changi** n'exclue pas d'autres instruments, parfois propres aux conteurs: par exemple le **dotar** (à Torbat-e Heidariyyeh ou au Mazandaran) et le **kemancheh** (chez les turkmènes, ou au Lorestan). La prééminence progressive du **taraneh** et de la vièle **kemancheh** dans l'ensemble des musiques du Lorestan constitue à elle seule un épiphénomène intéressant de genre: en 1996, le virtuose Faraj ALIPOUR a par exemple immortalisé avec brio ces interprétations typiques du répertoire de danse lore/bakhtiyari (**seh-pah, do-pah**) pour **kemancheh** et caisse claire **dohol**.

- - Troisièmement, la perméabilité est symétrique lorsque les genres lyriques légers empruntent l'instrumentation des **Changi** à dessin et en adapte le jeu à un usage mélodique ou responsorial. C'est le cas notamment des répertoires de **Taraneh** bakhtiyari (chalumeau **sorna**) ou de **taraneh** de Kashmar ou de Torbat-e Heidariyyeh au Sud Khorasan (double clarinette **dozaleh**). Les villes de Shiraz, Kashmar, Khoramabad, Tous et Semnan agissent manifestement comme les kaléidoscopes des genres régionaux environnants. Ces emprunts remontent éventuellement à la tradition **Ashiq** elle même, mais nous n'avons pas identifié les genres fossiles qui traceraient une connivence antérieure avec un éventuel genre instrumental de danse pour le seul **balaban / duduk**. Néanmoins le rôle responsorial du **balaban / duduk** dans la musique épique azérie est à présent extrêmement figé.

Au cours de nos recherches, nous avons néanmoins trouvé l'enregistrement inédit de Fath'allah QARIANI, un conteur ancien de la région de Sanandaj (Kurdistan) qui faisait accompagner son récit de thèmes de danse interprétés au **dozaleh**.

3.1.2.2 Les formes musicales de la musique régionale

De premier abord, les musiques de danse traditionnelles peuvent sembler être des genres homogènes⁷². Mais une analyse plus approfondie montre un *corpus* mélodique plus hétérogène, notamment chez les bakhtiyaris, les lores et les Kurmanjis du Khorasan. A l'instar de la diversité littéraire évoquée ci dessus, nous allons inventorier ensuite ces musiques, leur source et leur danses associées. Malgré la diversité des genres, les formes musicales utilisées sont majoritairement de la forme refrain / couplet. Dans les genres les plus élaborés, les répertoires les plus étoffés catégorisent les mélodies (**ahang**) , par leur thème, et nom par leur mode. Ainsi, les répertoires bakhtiyari, yarsan et khorasani classent leur répertoires respectifs en une longue liste de **Maqam** ⁷³. Ce terme n'a pas ici son acception de Mode ou de gamme, comme il s'entend dans la théorie musicale classique arabe ou turque, mais désigne simplement un thème, ainsi que toutes les digressions mélodiques ou rythmiques sur lequel on peut le décliner.

L'observation montre aussi que, quant bien même les danses sont parentes, les sources musicales différent à genre "équivalent". Le genre n'est pas déterministe d'une forme ou d'une structure mélodique prévalante chez tous les groupes, donc. Pour cette caractérisation, nous avons cherché les éléments de structures dans les différents **Maqam**, en nous inspirant des travaux similaires réalisés dans les thèmes de danse (**Halay**) chez les sonneurs kurdes de Diyarbakir, par Wanda BRYANT⁷⁴. Rappelons ici les formes musicales utilisées qui président les mélodies des aérophones à anche en Iran.

3.1.2.2.1 Les Maqams : L'inventaire bakhtiyari de [LAK, 2005] donne un bon exemple de la nature de ces **Maqams** : LAK distingue chez ces nomades quatre macro-catégories de **Maqam** (i.e.

⁷² Cf [DURING, 1995]: " Un genre de divertissement et de danse, moins estimé mais indispensable aux fêtes de plein air, est assuré par des (semi-) professionnels (souvent des tziganes: **kuli**) jouant du hautbois **zurna** et tambour **Dohol**. En milieu urbain provincial, (kurde, azeri, baloutche), il existait aussi des troupes jouant des musiques locales légères.(...)"

... Les grandes lignes du système modal classique persan (avec des trois quarts et cinq quarts de ton) se retrouvent au Khorasan oriental, au Gilan, dans le Fars, dans le Sud-Ouest et le Golfe Persique. Dans les musiques azéri, baloutche, sistani, kurde (en partie), lore, turcomane, les intervalles se ramènent dans l'ensemble à des tons et des 1/2 tons et à des échelles heptatoniques, indépendamment du fait que les mélodies évoluent dans l'espace d'une quarte, quinte ou sixte"

⁷³ Cf [LAK, 2005]."

⁷⁴ Cf [BRYANT, 1991]."

maqam de **Dastmalbazi**, *maqam* de **Savarbazi**, *maqam* de **Tchub Bazi** et *maqam* spéciaux). Par exemple, dans la catégorie des **Maqam** de **Dastmal Bazi** bakhtiyari, rapides (95 bpm), LAK a inventorié pas moins 23 **Maqam** distincts purement instrumentaux et 8 **Maqam** « chantés » (c'est à dire réminiscent de **taraneh** bakhtiyari anciens). Parmi eux, certains **Maqam** sont clairement des transpositions de **Maqam** d'autres catégories (ex : **Savar Bazi** ou **Tchub Bazi**), recalés sur des tempos de **Dastmal Bazi**. Dans le répertoire bakhtiyari, un **Maqam** désigne donc une mélodie connue, ainsi que toutes les improvisations possibles dans son mode et sur le tempo choisi. [YOUSEFZADEH, 2002] montre notamment comment l'ornementation peut légèrement varier dans chaque couplet, et signale notamment l'opportunité de digressions occasionnelles dans le registre aigu, pour enrichir la performance, sans nécessairement en trahir la forme. La distinction qui suit est donc structurelle, mais pas fonctionnelle:

- *La première moitié des répertoires Maqam* des sonneurs d'Iran consiste en fait en un répertoire "machinal", mécanique, obtenu par la recherche de motifs rythmiques répétitifs. Le sonneur obtient souvent cet effet par la répétition de phrases arpégées relativement courtes (ex : une à deux secondes seulement chacune). Les demi-phrases brèves "A" et "B" ont par exemple la même durée, le même rythme et le même nombre de notes, souvent liées, créant un tissu de motifs répétitifs, responsoriaux ou symétriques dans un mètre défini, souvent binaire. Les motifs les plus fréquents sont des mélismes rapides sur des intervalles n'excédant pas la tierce (**Qoshmeh**) ou la quinte (**Sorna**). Le rythme lent du **Dohol** l'associe alors dans une polyrythmie lente. L'effet de trame est amplifié par la similarité mélodique ou métrique entre les deux demi-motifs : les mélismes doivent être extrêmement réguliers pour créer une dynamique de tournoiement, plutôt qu'un simple effet d'ornementation. Souvent ces demi-phrases (par exemple une montante, suivie d'une descendante, vaguement à la façon des structures du chant du Khorassan, lequel est beaucoup plus lent) s'articulent souvent autour d'un degré-bourdon, d'une forte vibration du pavillon (**Qarneh**) ou d'un quintoisement, rappelé systématiquement en début et en fin de la demi-phrase. On trouve par exemple cette structure en trame et cet effet de rappel dans les **Maqams** de nombreux **Sema Hal** (clarinette **Qarneh** du Mazandaran) ou de **Do-Chap** (**Sorna** du Séistan, Balochistan iranien). [BRYANT, 1991] ne rapporte aucun motifs de la sorte dans le répertoire de Diyarbakir. Dans le passé, chacun de ces motifs était synchrone de l'un des pas de la danse traditionnelle iranienne qu'elle accompagnait. Au cours de la performance, les danseurs calaient chaque pas de la danse (**Do Chappéh**, **Do Qarseh**, **Seh Chappéh**) sur ce motif. La seconde dynamique de ce type de motif est généralement dans la variation de l'arpège. Une légère variation (généralement tonale, quasiement jamais métrique) du motif engendre un effet de variation de la totalité du motif, tout en entretenant l'effet rythmique du motif. Cette variation peut elle même connaître un cycle, de façon à créer un effet de cycle dans la performance.

Exemple : A1B1A1B1-A2B1A2B2-A3B2A3B2-A1B1A1B1-A2B1A2B2-A3B2A3B2-
- A1B1A1B1-A2B1A2B2-A3B2A3B2.....

Qu'on ne s'y trompe pas, les motifs ci-dessus sont bien plus courts que les phrases mélodiques identifiées⁷⁵ dans les répertoires mélodiques de **halay** de Diyarbakir. La seconde dynamique de ce type de morceau est évidemment la rupture du cycle ci-dessus par l'enchaînement avec un second double-motif similaire de même mètre et de même tonalité. L'effet recherché est généralement l'effet de suite, débouchant par exemple immédiatement sur une variante du pas de danse.

Exemple : A1B1A1B1 A2B1A2B2 A3B2A3B2 - A1B1A1B1 A2B1A2B2 A3B2A3B2 -
- C1D1C1D1 C2D1C2D2 C3D2C3D2.....

La troisième dynamique de ce type de morceau est ensuite le retour éventuel au motif de départ (rare, car il ménage plutôt dans la danse un effet régressif, type couplet / refrain, plutôt que l'effet de progression irréversible, de transition ou de suite). Il existe de telles structures couplet / refrain dans le **Qolk**, la forme la plus sophistiquée de Suites à danser pour la clarinette **Qarneh** (Mazandaran).

- La seconde moitié de ces Maqam des sonneurs d'Iran consiste en un répertoire hétérogène de mélodies complètes d'origines diverses. Rien a voir avec des motifs arpégés réguliers. Le principal point commun entre ces diverses mélodies est l'harmonie mélodique et ce, sans effet particulier de motif ni de répétition. En comparaison de la

⁷⁵ Cf [BRYANT, 1991]."

catégorie précédente, chacune des deux phrases de ces airs se rapportent davantage à des compositions chantées, vocalisées, qu'à des motifs obtenus par le simple mécanisme métré d'arpèges par le sonneur. Les phrases sont d'ailleurs notamment plus longues (plusieurs secondes) et les morceaux de ce répertoire puisent soit dans des **Maqam** mélodiques anciens des nomades (**Chappi, Dashti/Sharveh, gagriv**) soit dans des airs / des accompagnements de **taraneh** (Bakhtiyari, Qushan, Kashmar...).

Si l'analyse de [BRYANT, 1991] proposait une dichotomie structurelle des thèmes de **Halay** des kurdes de Turquie en une à deux phrases mélodiques alternatives (baptisées "A" et "B"), en revanche, la longueur conséquente et la construction non mécanique / non répétitive de ces mélodies les assimilaient plutôt à de véritables phrases musicales, plutôt qu'aux motifs courts et répétitifs du registre de motifs courts ci dessus. La longueur de ces phrases de **Halay**, leur structure, et surtout leur pérennité à travers un réseau de sonneurs divers, semblent indiquer que la source de ce répertoire est mélodique, voire lyrique, par exemple de type couplets / refrains. Tout au plus, on peut déplorer que Wanda BRYANT n'est pas identifié les sources lyriques traditionnelles de ces airs « à chanter ».

[BRYANT, 1991] a étudié les nombreux éléments de variations entre les sonneurs sur ce type de phrases musicales. La première dynamique est évidemment celle de la transposition:

- les différents chalumeaux ne sont pas tous accordés sur la même tonique.
- les variations du mètre apparaissent progressivement à force d'interpréter les **Halay** pour des pas de danses légèrement différentes.
- les variations thématiques apparaissent de par les mécanismes ordinaires de distortion (recadrage, erreur, etc ...)
- les mélismes ne sont utilisés qu'à des fins d'ornementation de la mélodie. . les mécanismes propres au jeu de **Sorna / Zurna**, telle que l'effet sonore de ce que BRYANT désigne l' « *articulation* » (présumément l'effet d'aller-retour lié rapide, ex : *Do-Mi-Do*)
- certaines phrases sont par exemple reprises à l'octave par un effet virtuose de quintoiement / octavement. A mesure égale, l'effet dynamique en est indéniable.

Relevons aussi les **maqams** dédiés, dits « **Azadari** » (litt. « de deuil ») qui relèvent de traditions anciennes. Certains ne sont d'ailleurs plus désignés **Maqam**, mais plutôt **Ahang** (pers. Mélodie) ou **Naghme**. Nous les détaillerons dans cette étude parmi trois groupes ethniques trois groupes :

- les **maqam** de commémoration plus ou moins scénique des personnes: ex : le **Chamari** (bakhtiyari du Lorestan et kurdes de Sanandaj), le **Gagriv** (Bakhtiyari)
- les **maqam Azadari** de commémoration imamites (ex : genres processionnaires imamites de Khorramabad, **Tazeh** des Bakhtiyari). A Khorramabad (Lorestan), les sonneurs mènent les processions de commémoration imamite. C'est probablement l'origine des actuelles fanfares de cuivres à Qazvin, pour le même type de processions occasionnelles.



FIGURE 14 : *Maqam* de deuil *Chamari* des nomades d'Abdanan, Ilam [KAZEMI, 2011c]



FIGURE 15 : *Maqam* de deuil *Chamari* à Shahr e Ilam, Ilam [KAZEMI, 2011c] ,
exceptionnellement transposés pour la double clarinette *Dozaleh* dans cette localité

-- les **maqam** de célébration occasionnelle (ex : **Naghmeh Naqareh**): jusqu'à récemment, ces **maqams** sont encore rarement joués, typiquement au lever du soleil pour les processions de *Ramadhan*, ou l'annonce d'un deuil privé, Si certes, on joue encore ce qui est devenu le **Maqam Sahari** à Sanandaj et Kermanshah, en revanche, l'appellation (**Naghmeh**) **Naqareh** a subsisté pour les sonneries d'annonces solennelles (*Ramadhan*, deuil *bakhtiyari*). L'ethnologie du nom (le **Naqareh** est un double tambours à simple membrane dans les mondes persans et indiens) trace sans doute la composition orifibnelle de cet ensemble, tel qu'on l'observe encore en Asie Centrale. Les Lores, par exemple, ont gardé eux aussi une introduction instrumentale, dite **Naqareh**, pour introduire les **Jashn-e arusi** (*bal de mariage*). Le **Maqam Shirvani** (Kurdistan, Lorestan), un autre **Maqam** de deuil, est sonné pendant la lamentation des femmes.

On peut mettre cette musique en parallèle des derniers ensembles de sonneurs **Naqqarehkhaneh** (ex : tambourinaires à Kashan, trompes royales **Karna** à Mashhad, à Tajrish, ou encore en Ouzbekistan). Concrètement, tous ces **maqams** relèvent peut être ⁷⁶ d'une tradition extrêmement ancienne de sonneurs publics (: présumément celle des **Naqqarehkhaneh** royaux). La tradition relativement répandue de leurs **Maqam** occasionnels est sans doute à corréliser avec les plus anciennes traditions du pays. A ce titre, l'étude de l'analogie entre les quelques **Maqam** qui en ont survécu paraît urgente.

3.1.2.2.2 Les Osuls : Rythmiquement parlant, le jeu des **Maqam** mètres de la **Sorna / Karna** suit des formes archaïques de séquences rythmiques: les **Osul** ⁷⁷. Il s agit de séquences relativement simples, communes aux musiques d'Azerbaïdjan, de Turquie, d'Afghanistan et de certains pays d'Asie centrale. Déclinés progressivement en un système de 24 séquences pour la musique turque, ils ont été déclinés ensuite en motifs allongés pour la Suite savante (turc : **Fasil**) en Turquie [cf FIGURE 15a].

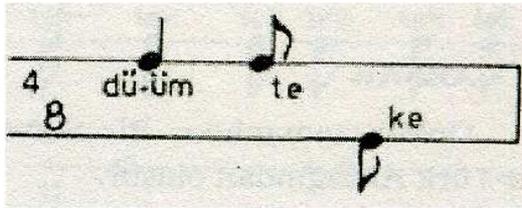
Par extension, le terme de **Osul** préside à la description rythmique des motifs populaires iraniens par Jean DURING, cependant que la musique persane parle plutôt e "**Zarbi**" dans la musique classique "*sonnat*" d'Iran. L'**osul** serait non seulement encore pratiqué en Asie centrale et dans la musique ottomane, mais il y entretient également un pas de danse associé à chacun de ces rythmes.

3.1.2.2.3 Les Hava : Le répertoire musical des ashiks azéris d'Iran, s'est quasi-figé dans un florilège de mélodies bien définies. [DURING,2010] en souligne la forte communauté avec les répertoires azéris et persans. Noter que, musicalement, ce répertoire est avant tout dominé par le jeu du luth **Saz / tchogur** du récitant, et par conséquent, l'intervention "responsoriale" du **balaban** obéit à des règles mélodiques dictées par les contraintes du jeu de ce luth: les patterns mélodiques Hava sont quasiment immuables et constituent la base mélodique de l'ensemble des récits épiques des Ashiks de la région de Tabriz, Astana et Khoy. Ces mélodies sont nommées **Hava**, et se caractérisent à la fois par des patterns mélodiques figés, une gamme, une note de bourdon de prédilection et un rythme. DURING⁷⁸ mentionne que ces mélodies, de par la proximité qu'impose l'accordage préalable du luth **Saz / tchogur**, s'ordonnent en familles quasi-modales. Les accords dominants de ces **Hava** se classent ainsi comme suit: **Shah parde /Qaratche, Orta parde-Urfani, Orta Mahour, Bash parde-Dilgham, Bash parde-Segah, Araq parde, Tchoban parde**. Noter que, par contre, le **balaban** démontre généralement toutes ses qualités mélodiques dans l'introduction de chaque pièce, au cours de laquelle l'interprète expose le mode choisi du **Hava** en une pièce improvisée, non métrée aux accents langoureux ou nostalgiques.

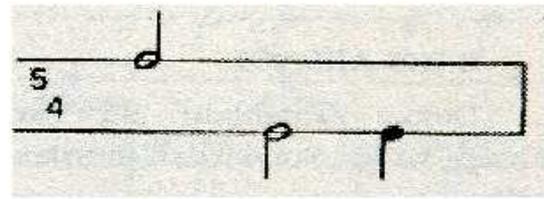
⁷⁶ Cf [NASROLLAHOPOUR, 1999]:

⁷⁷ Cf [DURING, 2010] et [SAHIN, 2009]:

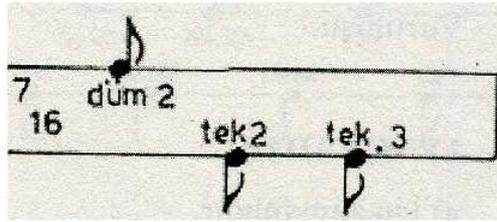
⁷⁸ Cf [DURING, 2010]



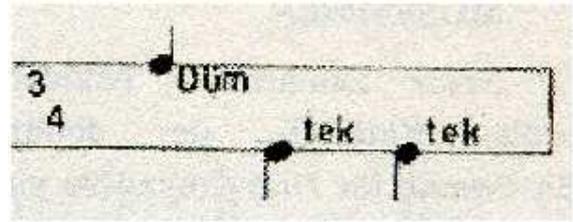
Usül YURÜK SOFYAN



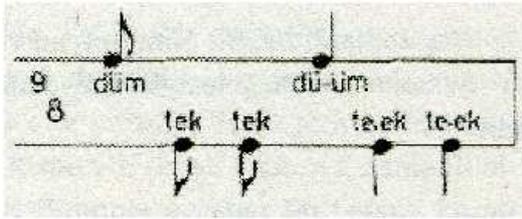
Usül TURK AKSAGI



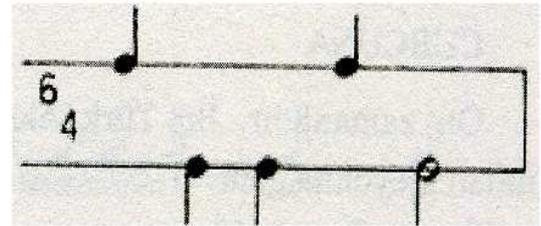
Usül DEVR-I TURAN



Usül SEMA'I



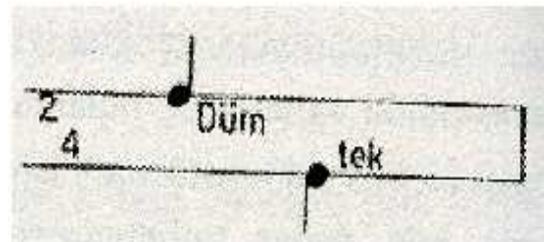
Usül RAQS AKSAGI



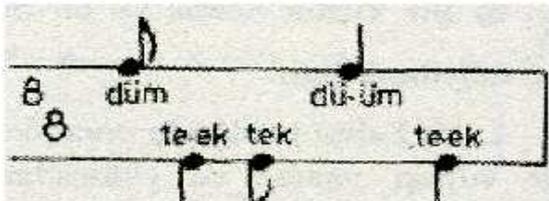
Usül YURÜK SEMA'I



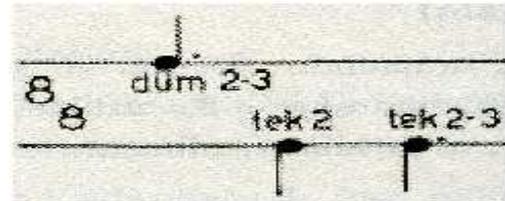
Usül AMAK SEMA'I



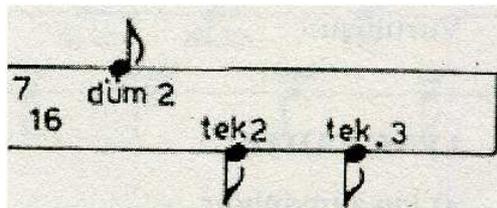
Usül NIM SOFYAN



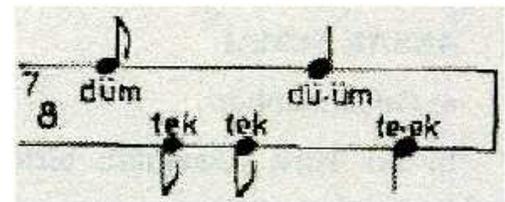
Usül DUYEK



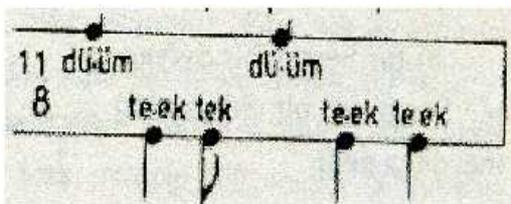
Usül MÜSEMME



Usül DEVR-I TURAN



Usül DEVR-I HINDI



Usül TEK VURUS



Usül JURJUNA

FIGURE 15a: Quelques *Osül*, parmi les simples, dans la terminologie classique ottomane. Source : [SAHIN, 2009]

3.1.3 La danse : entre chorégraphies collectives et évocations épiques

Les structures répandues de la musique régionale de danse sont catégorisées localement par les concepts suivants

3.1.3.1 Les types de danse traditionnelle

Parmi les danses traditionnelles d'Iran, les traditions actuelles privilégient invariablement les performances collectives, par exemple: de danses villageoises occasionnelles (Ar. **Raqs**, pers. **Paikubî**). Selon [KIANI, 1999], la performance de danse occasionnelle avait originellement un caractère sacré. Dans l'Antiquité, on l'y aurait pratiqué pour des cérémonies religieuses, en accordant un soin particulier à la qualité de leur performance. Il entend par là que les convives reproduisent la une attention propiatoire similaire à celles des danses rituelles antiques⁷⁹.

3.1.3.1.1 Les danses en chaîne :

-- les **tchopi**: des danses en chaîne extrêmement répandues, essentiellement chez les kurdes et les lores. Nous verrons par exemple plus bas que le **tchopi kordi** est extrêmement structure en différents pas. Elle est également connue chez les Bakhtiyaris. REZVANI, qui l'appelle sous l'appellation confondante de **Chapi**, l'a décrite⁸⁰:

Ces danses connaissent elles mêmes des sous- variantes: il s'agit des nombreux pas, généralement désignés par leur quantité de pas: **yekpa, dopa, seh-pa, panj-pa, pesht-pa, joft-pa**.... voir paragraphe 3.1.3.2.

-- les **dastmal bazi**: des danses en chaîne des groupes du Fars (Bakhtiyari, lores, Qashqayi) . Populaire chez les kurdes, il est récemment tombé en désuétude parmi les kurdes kurmanji du Khorasan⁸¹ .

3.1.3.1.2 Les rondes : Comme les danses en rang, leur recherche esthétique est d'abord collective. Pour SABETZADEH, les rondes des kurdes kurmanjis du Khorasan ont par exemple un grand intérêt ethno-culturel pour la mémoire de l'histoire-même de ce groupe " *in their merry making the old and the youth, men and women, the rich and the poor all participate, and their dance narrate their nomadic life, life struggle, unity and their love for mocking death and reminding us their glorious ancestors (...)* " ⁸². On ne peut que présumer leur origine commune avec les rondes kurdes actuelles **giranî** et **xirfanî**⁸³ .

-- les **'attan** : danses en demi-cercle ou en rondes géantes, d'origine afghane et pashtoune. La mesure est généralement en 7/8. Anecdotes dans le reste de l'Iran, seules certaines sont présentes dans les genres du Khorasan Oriental (Torbat-e Jam).

-- les danses **'qarsehi** : danses progressives en cercle exclusivement chez les kurdes kurmanji du Khorasan et des hautes terres de la Province de Semnan. [SABETZADEH, 2003c] les décrit comme des rondes dans lesquelles chaque danseur exécute de façon synchrone des mouvements vers l'intérieur et vers l'extérieur du cercle, créant ainsi des mouvements similaire à l' « l'éclosion » d'une « fleur » (: la ronde) dont les danseurs figurent les pétales.

--- les danses **-châp** (**do- châp, seh- châp, dast- châp**): sont des genres de danses baloutches au Baloutchistan et dans la région de Kerman.

⁷⁹ Cf [KIANI, 1999] : « D'après l'analyse des céramiques anciennes, de telles cérémonies illustrent des scènes de prière, de mariage, ou de deuil. Les chercheurs prétendent que la musique avait un sens rituel dans les temps anciens. Elles avaient un rôle dans les cultes propiatoires pour la nourriture, la santé et le deuil. Bien sûr, la danse était appréciée, également. De nos jours, la danse est une coutume et les participants ont l'usage de s'y adonner pour la satisfaction particulière du marié. »

⁸⁰ Cf [REZVANI, 1982] : " les hommes forment une ronde en se tenant par la ceinture; ils frappent du pied en cadence et le soulèvent, la pointe en l'air Un homme conduit la danse en chantant et en agitant une écharpe. Il danse indépendamment des autres".

⁸¹ Cf [SABETZADEH, 2003] :

⁸² Cf [SABETZADEH, 2003]

⁸³ Cf [NEZAN, 2006]

-- le Mojasameh, est une danse en cercle des Bakhtiyari⁸⁴ [.

3.1.3.1.3 Les danses épiques mettent en avant l'exploit et la performance individuelle, par exemple sous forme de duel. [SABETZADEH, 2003c] explique que le concept de danse **bazi** (pers. « jeu ») refere ethymologiquement au terme pahlavi « **vacik** ».

-- les **tchub bazi** (pers. « jeu / combat de baton »): des danses épiques, souvent des duels masculins. [REZVANI, 1982] la compare a d'autres danses martiales telles que le **Lezginka** du Caucase. En fait , le thème est relativement repandu au Moyen Orient (ex : **Arda**) et sur la cote Est de l'Afrique (**Kirumbizi**, etc...). En Iran, cette danse de combat célébrair sans doute á l'origine pour les nomades d'Iran les exploits de héros mythiques, tels que SIYAVOSH dans la chanson de geste du « *Shahnameh* ». Extrêmement répandu en Iran, notamment chez les Lores, les Bakhtiyari, les Qashqayi , ainsi que les kurdes du Khorasan. Chez les Qashqayi (Kohkilo Boyerahmad, Fars), le **Tchub Bazi** est appelé du nom du chant martial qui l'accompagne : le **JangNameh**⁸⁵. Ce chant spirituel a un sens particulier pour Manuchehr KIANI: alors que la performance semble cristalliser une simple tradition d'exercice martial collectif, il denote surtout sa dimension spirituelle.

*« Avec ce chant, l'artiste part combattre les démons, comme ses ancêtres le firent avant lui> (...) Ces chants sont liés á la Nature et la Montagne. Elle invoque le Ciel et la terre. Ils célèbrent également la bravoure et la témérité des humains. Le **Jangnameh** est un chant sur le sentiment humain quand celui-ci se trouve au centre de la violence de la Nature, sur l'honnêteté proverbiale des Nomades, sur la résistance á l'opresseur, et sur la connection avec le meilleur de notre Humanité.*

Ce chant parle du combat entre les nomades et la Nature ou la religion. Il s'agit de la Philosophie, lorsqu'il n'y a pas d'autres solutions que de se battre, qu'il s'agisse d'opression religieuse ou d'invasion»

[KIANI, 1999]

Au Seistan, une danse similaire est nommée **Djengi** (« guerrière »), selon [REZVANI, 1982]. Robyn C. FRIEND signale encore le **tchub bazi** á Arak, dans la province Merkazi, á l'occasion d'une fête propiatoire de **naqali**. « *For example in Arak (..) , cub bazi is part of the naqali ritual that is performed on the fortieth day of winter (10 Bahman / 30 th january) This ritual is performed by groups of men who go from house to house and enact certain rituals believed to bring about fertility and good luck* »⁸⁶. L'appellation alternative de « **tarkeh bazi** » est typique du répertoire Bakhtiyari pour cette danse.

Cette forme de duel simulé est relativement codifiée, notamment chez les Qashqayi, les bakhtiyari et les lores : généralement, il s'agit bien d'un (ou de très nombreux) duel(s) simultanés et surjoués, dans chacun desquels les rôles de l'assaillant (**khan**) et du défenseur sont préétablis. La performance du **Jangnameh** chez les Qashqayi engagerait en vérité deux groupes antagonistes⁸⁷, qui interprètent le chant homonyme en opposition de choeurs. Chaque groupe soutient un combattant unique, lequel tient alternativement le role de l'assaillant et celui de l'assaili. [FRIEND, 1988], citant ses conversations avec Aisha ALI dans les années 1980, les compare notamment aux danses **Tahtib** similaires de la Haute Egypte. Noter cependant que si, chez les Bakhtiyari ou chez les kurdes du Nord Khorasan, le jeu de **Tchub Bazi** permet le duel simultané entre une multitude de danseurs deux á deux, en revanche le **Tchub bazi** connait aussi ailleurs deux á trois autres formes alternatives moins martiales :

- - une forme plus choregraphiée (**asp bazi**) á Kashmar ou Shirvan. (voir ci dessous)

⁸⁴ Cf [SABETZADEH, 2004] :

⁸⁵ Cf [KIANI, 1999]

⁸⁶ Cf [FRIEND, 1988]

⁸⁷ Cf [KIANI, 1999]

- - plusieurs types de rondes ou de duels rythmés (deux danseurs en cadence) chez les Kurmanji, les baloutches de Kerman et les torbati.

-- les '**asp bazi**' (pers. « *jeu / combat de cheval* »):: des danses épiques. Ce sont en fait également des sortes de duels, mais les duellistes chevauchent une structure de bois et de tissus représentant un cheval, ce qui leur donne l'aspect de duellistes à cheval. A present peu répandu en Iran, essentiellement au Khorasan et aussi parmi les residents kurdes kurmanji de cette region : Gonbad, Shirvan, Bojnurd mais aussi à Kashmar. Les duellistes chevauchent un cheval factice. Cet accessoire est probablement tres ancien, puisque Robyn C. FRIEND a aussi rapporté cet accessoire dans une danse folklorique individuelle (**raqs-e aspan**) persistante au Tajikistan.

- - plusieurs types de rondes Tchub Bazi chez les Kurmanji, les baloutches de Kerman et les torbati. « *the second type of **Çub Bazi** is not so much an improvised competition as a social recreation, and the movements of dancers and the hitting of sticks follow definite rhythmic patterns. It is done in pair (as in Bojnurd, [quot. HAMADA]) or in a circle (as among the Baluch, [quot. ALLEN, unpublished fieldnotes, 1974])⁸⁸, and may be performed by women as well as by men* ». Il s'agit donc bien de distinguer une forme en ronde (Balochistan, Kerman et torbat-e Jam) d'une forme choregraphiée, toujours en « duel » (Kurmanjis de Shirvan et de Bojnurd).

3.1.3.1.4 les danses en rang (bandaris, UAE).

-- La **ayyala** est le type le plus répandu de danse collective en rang dans les pays arabes du Golfe est tandis que dans les ports méridionaux d'Iran c'est plutôt son avatar importé **azba** qui prevaut.

-- Parmi les chorégraphies apparentées à la **ayyala**, : les **arda**, performances similitudineuses répandues dans les pays arabes du Golfe et en Arabie Saoudite essentiellement, sont inconnues en Iran. Ce sont alors des danses en rang accompagnées de duels d'épéistes masculins .

3.1.3.2 Tempos et concepts répandus de pas de danse

- les **-pa** (**yek-pa, do-pa, seh-pa, yekpa, panj-pa, pesht-pa, joft-pa, haft-pa**): des danses d'Iran caractérisées par un pas élémentaire à deux, trois ou sept pas, selon son nom. Répandu essentiellement dans les genres de **Tchopi** du Fars, il semble avoir rencontré un tres grand succès chez les lores et les bakhtiyaris sous la forme **Do pa**, d'origine kurde. Au point que les iraniens assimilent dorénavant machinalement le **Do-pa** au **Tchopi**.

Nous avons d'ailleurs trouvé des thèmes et des pas homonymes dans les répertoires kurdes anciens d'Iran (**Jeft pa**, littéralement « *pas double* »), ou kurdes de Diyarbakir / Bingöl (**Cifte Ayak**, littéralement « *pas double* », et **Teki Ayak**, littéralement « *pas simple* »). Qu'il s'agisse de son **Maqam** ou de son pas, on l'appelle **Laki** chez les Qashqayi et les lores, lesquels l'ont adopté. On trouve aussi le **Uç Ayak** (« *pas triple* » en turc, ou « **Seh pa** » en persan) aussi loin que dans les répertoires de danse de Kars et de (Sanli)Urfa.

- les **-chekeh** (**do-chekeh, seh-chekeh**) du Mazandaran et du Khorasan: De "chekasteh" (: brisé), pourrait signifier "syncopé". On a récemment supposé que cette appellation se référait historiquement à des récits épiques néfastes, par opposition aux modes en -gah (**seh-gah; panj-gah**) lesquels se référaient plutôt aux modes harmoniques de genres de récits épiques bénéfiques dans les genres persans de l'ère antique zoroastre.

- les **-qarseh** (**yek-qarseh, do-qarseh, seh-qarseh, panj-qarseh, davazdah-qarseh**): répandus dans les genres kurdes kurmanji du Khorasan et dans les hautes terres de la Province de Semnan. « **qarseh** » signifie claquement de doigt, et chaque nom de pas de danse en **-qarseh** signifie en fait le nombre de battements nécessaires à décrire le pas de danse complet.

- les **-châp** (**do-châp, seh-châp, dast-châp**): répandus dans les genres baloutches au Baloutchistan et dans la region de Kerman. « **châp** » signifie « clap » et par extension « danse ». Chaque nom de pas de danse en **-chap** signifie en fait le nombre de battements battus (clappement de mains) pendant le pas de danse.

⁸⁸ Cf [FRIEND, 1988]

CHAPITRE 4

SONNEURS DE L'OUEST DE L' IRAN

En 1932, Reza Shah PAHLAVI ordonna la sédentarisation de force (pers. *takht-e qapu*) de tous les groupes nomades d'Iran⁸⁹. La plupart des nomades du Fars furent établis de façon sédentaire sur certains de leurs territoires saisonniers, mais sans pouvoir y prospérer correctement. A l'avènement de Muhammad Reza Shah PAHLAVI (1941 AD) ceux qui avaient survécu reprirent leur vie nomade, mais difficilement car leurs bétails leur avaient été confisqués lors de la sédentarisation. Dans les décennies qui suivirent, l'exode rural vers des grands centres urbains décupla. C est le cas par exemple de la Ilat-e Khamseh, une confédération ethnologiquement hétérogène de tribus nomades, est une création tardive (1861 AD) des autorités pahlavies pour contre-balancer l'influence de l'union des tribus Qashqayi au Fars. Elle regroupe des tribus Inalou (originaire du Turkestan), Baharlou (originaire du Turkestan seljoukide), Arab (bédouins du Najd et d'Oman), Basseri (branche séparée des Arab), Nafar (proches des Baharlou)⁹⁰. Une grande partie de ces tribus a renoncé au nomadisme, même après le renouveau de 1941, par incapacité à reconstituer une société nomade viable, des chefferies respectées, etc... Beaucoup de *khamseh* émigrèrent à Abadan.

4.1 La musique Bakhtiyari

Le répertoire Bakhtiyari s'enracine dans un idéal d'héroïsme martial passé et chevaleresque. Celui ci remonte à l'époque où les cavaliers bakhtiyaris combattaient pour leur indépendance. Dans cette image d'Épinal, les Bakhtiyaris se voient plutôt comme des sortes de cosaques persanophones, cavaliers vigoureux des montagnes sauvages du Zagros, combattant avec bravoure (*tchub Bazi*, *Shamshir Bazi*). Cet idéal, quand il est ravivé, dénie notamment les conditions pastorales ou sédentaires des tribus actuelles, sa marginalisation, la déchéance de leurs héros, leur actuel dénuement matériel et leur asservissement à la transhumance.

Selon les auteurs, La musique bakhtiyari est alternativement classée par instrument, par usage, par mètre ou par mode. Indéniablement, ces classifications sont toutes impropres à décrire la communauté mélodique entre les différents genres. Par exemple, la classification en musique de travail (ex : *barzegari*), musique de deuil (ex : *Gagriv*, *Tazyeh*), musique des rites de passage, musique propiatoire des cultivateurs, berceuses, etc... est particulièrement impropre à une compréhension musicologique de la musique bakhtiyari.

⁸⁹ Cf [HEJAZI, 2010]

⁹⁰ Cf [HEJAZI, 2010]

Nous tentons une classification croisée dans la FIGURE 16a et 16b. cette confusion trouve probablement son origine dans l'ambivalence des **maqam** et des thèmes, lesquels sont parfois le leitmotiv de plusieurs genres. [LAK, 2005] divise la musique bakhtiyari en 3 catégories :

- la musique instrumentale Modale : laquelle se sub-divise en deux genres
 - la chanson légère, dite **taraneh** bakhtiyari
 - la musique instrumentale modale de danse (**karna, sorna**)
 - les genres de deuil (**Gagriv**)
 - les différents **Maqam** bakhtiyari, nombre d'entre eux sont des thèmes modaux figés (**ahang**, ou **gusheh**) dans la musique de danse, eux mêmes pour certains hérités de **taraneh** anciens. Ils sont repartis en quatre sous catégories :
 - les **Maqam** de **Tchub Bazi**
 - les **Maqam** de **Savar Bazi**
 - les **Maqam** de **Dastmal Bazi**
 - les **Maqam** spéciaux
- la musique vocale Modale : [BOZORG NIA, 2010] sub-catégorise les genres vocaux en trois mètres distincts :
 - Les genres en mètre libre : par exemple les genres **Bayal**, **Dashti** et **Sholeyl**.
 - Les genres en mètre semi-libre : par exemple les genres **Tchapi**, et **Nezami-Khani**.
 - les mètres fixes: par exemple les genres **Dayninay** et **Dayni dayni**.

L'histoire de ces genres nomades, c'est aussi l'histoire de groupes qui migrent vers les régions les plus propices à leur sédentarisation. Clairement, l'aire géographique des genres privilégiés pour le chalumeau **Sorna** bakhtiyari est Shahr-e Kord, Farsan (Nord du Chahr Mahal Bakhtiyari), Aligodarz (Lorestan) et Masjid-e Soleiman. Par exemple, si on fait abstraction des répertoires de qashqayi du Chahr Mahal, le registre musical bakhtiyari de Dehkord (Shahr-e Kord, Hafshejan, Borujen et Chaleshtar) au Chahr mahal est effectivement un répertoire d'origine pastoral.

Nous allons le voir, la musique Bakhtiyari a en outre des caractéristiques musicales qui la rendent reconnaissable parmi les autres. Les mélodies bakhtiyari sont par exemple dominées par des genres lyriques scandés tels que la famille des **Dashti / Sharveh** en mètre libre du Fars occidental. [SHARIFIAN, 2010] a par exemple approfondi l'inventaire des genres affiliés au **Sharveh** afin d'en comprendre l'importance actuelle. Il a en outre étudié la genèse du genre dans les régions Dashti et Dashtestan – sous des noms homonymes - , puis son développement aux confins du Kohkilo-Boyeramad, jusqu'à son assimilation au patrimoine oral de Bandar Bushehr et de Dashtestan. Le **Sharveh** a aussi un avatar arabe profane dans les plaines du Sud de l'Irak : c'est le chant rural **Sweheri**, une variante chantée en arabe de façon responsoriale avec la double clarinette **Matbudj**. Toutefois, le plus intéressant enseignement de cette monographie est peut être la perpétuité des genres anciens à influencer les folklores actuels :

- en tant que performance lyrique, le **sharveh** urbain de Bushehr s'accommode d'arrangements lyriques introductifs plus anciens, telles que le **masnavi khani** (vers de RUMI) bushehri ou le **'fezi khani** (vers d HAFEZ).
- de plus en plus, des **Sharveh** traditionnels ont été adoptés dans la cantillation **nohe** des deuils chiites de Bushehr et du Dashtestan.
- Notamment, le drone (**vakhun**) du **sharveh** et du **Gagriv** traditionnels sont des gimmicks du chant bakhtiyari contemporain, dont l'usage dépasse à présent le contexte des seuls genres pastoraux et du **Sharveh**. Comme dans le **Sharveh**, ce drone, ou bourdon, se caractérise par une quinte tombante sur la tonale (« cadence parfaite »), ponctuant la fin de chaque strophe (**Beit**) . Il est notamment un marqueur de la musique bakhtiyari dans de nombreux airs de danse et dans les thèmes de **taraneh** de cette tribu.
- Comme son étude est centrée sur l'éclosion du **Sharveh** à Bushehr, SHARIFIAN élude l'évidente parenté des **gusheh** (melodies) plaintifs du « **Dashti** » sur le **taraneh** bakhtiyari , lui même proche du **taraneh** semi-savant de Shiraz. De toute évidence, le **Dashti / Sharveh** teinte ces **taraneh** par ses **gusheh** (melodies) et ses modes.

La musique bakhtiyari a une empreinte explicite sur la musique classique iranienne (« **sonnati** »). A vrai dire son influence est multiple. Relevons :

- l'influence manifeste sur la musique de **Tasnif** de Shiraz (mélodies, arrangements, orchestration)
- la parenté entre le **Avaz** moderne et les genres vocaux scandés (**sharveh / dashti**)
- les thèmes **gusheh** du **radif** classique empruntés au répertoire traditionnel
- le **Dastgah Dashti** du **radif** classique emprunté au répertoire traditionnel

Ces influences contemporaines multiples contribuent à entretenir une confusion des genres dans la production musicale de Shiraz.

- Le *Tasnif* de Shiraz, par exemple, entretient à la fois les mêmes ambiguïtés mystiques (poésie d HAFEZ , SAADI) que le *Sharveh / Dashti / Dashtestani* ; et de flagrantes ambitions de classicisme, entretenues par les musiciens citadins de Shiraz - *setar, santour, tonbak, Ney*...- Relevons néanmoins que, musicalement, ce répertoire semi-savant entretient en fait depuis longtemps sans doute des liens mélodiques étroits avec les genres « ruraux » *Sharveh/Dashti* et avec ce qui est devenu le *taraneh* bakhtiyari moderne.
- [BOZORG NIA, 2011] souligne que le répertoire bakhtiyari-dehkordi est très "doux" à Shahr-e Kord. De façon générale, ce registre local tend désormais à se polir sous l'influence des genres urbains de la proche ville d'Esfahan. Les chanteurs traditionnels de Dehkord ont par exemple adopté des formes de quatrains - Baba Taher, Favez DASHTESTANI -plus savants que les *taranehs* traditionnels bakhtiyaris ou que les chansons séculaires de la région (ex: namadmali, qalibafi). Contrairement à la vièle *kemancheh* des qashqayi, les témoignages attestent de l'introduction de la vièle *kemancheh* parmi les Bakhtiyaris du Dehkord au début du 20^{ème} siècle par le célèbre viériste NAYEB-ALI. Son élève Muhammad TOQANIYAN (circ. 1920-2007 AD), puis ses disciples Asadollah MUSAVI QAHFAROKHI et Habib DADYI ont perpétué cette adaptation
- Le fameux sonneur Ali Akbar MEHDIPOUR, un bakhtiyari natif de Dorud (Lorestan) s'installa à Shahr-e Kord et y fit carrière, exclusivement dans le répertoire des sonneurs bakhtiyari. Il collabora notamment avec les chanteurs de *taraneh* bakhtiyari de Shiraz (Golnar DEHQAN, Samad OQAB, Abbas MONTAJAM "SHIRAZI", Didar Masoudi et bien d'autres!) et fut indéniablement influencé par le *taraneh* de Shiraz.

Le paroxysme de la confusion a sans doute été atteint dans les années 1990, avec l'hommage « *Baba Taher* » par Ali-Reza EFTEKHARI. Cet interprète de stature nationale, certes disputable, a enregistré des adaptations du poète mystique de langue lore Baba TAHER « HAMADANI » sur des arrangements du compositeur kurde iranien Jamshid ANDALIBI. Ce dernier aurait sans doute voulu rendre hommage au poète sur des thèmes lores...mais la confusion naît précisément des options artistiques d'ANDALIBI dans ce projet: l'oeuvre est en fait constituée exclusivement d'airs lents et chaloupés dans le pur style du *taraneh* bakhtiyari ainsi que de deux *sharveh / dashti* ! Le Mode homonyme *Dashti* est lui même maltraité pour la circonstance. Le tout est arrangé d'accompagnements de *Ney* particulièrement caractéristiques, et, ainsi interprété, le résultat eut pu être une production de folklore moderne bakhtiyari d'une facture des plus académiques. [DURING, 2010] a ébauché ce sentiment de confusion dans ce qu'il appelle le « *méli-mélo* », un surnom de genre vague qui dénonce en fait la légèreté des emprunts à la variété ou aux genres régionaux dans la production classique récente.

DOMAINE	MAQAM / MODAL	METRE	GENRE	SOUS-GENRE	USAGE	INSTUMENTATION 1	INSTRUMENTATION 2	COMMENTAIRE
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Shirin Khoshrow</i>		<u>Chant</u>			
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Hafsheh Joni</i>		<u>Chant</u>			
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Falek Naz</i>		<u>Chant</u>			
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Heidar Bag</i>		<u>Chant</u>			
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Sheil</i>		<u>Chant</u>			
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Barzegari</i>		<u>Chant de travail</u>			
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Sitadi</i>		<u>Chant</u>			
Musique bakhtiyari	Travail	?	<i>Khaerman kubi (Ghayari)</i>		<u>Chant de travail</u>			
Musique bakhtiyari	<i>Kar</i> - travail	?	<i>Shakham Zani (Huveh)</i>		<u>Chant de travail</u>			Chant de femmes
Musique bakhtiyari	<i>Kar</i> - travail	?	<i>Meshk Zani</i>		<u>Chant de travail</u>			Chant de femmes
Musique bakhtiyari	<i>Kar</i> - travail	?	<i>Gav Dushi</i>		<u>Chant de travail</u>			
Musique bakhtiyari	<i>Kar</i> - travail	?	<i>lala'i</i>		<u>Chant de travail</u>			
Musique bakhtiyari	<i>Kar</i> - travail	?	<i>Ava Gol</i>		<u>Chant de travail</u>			
Musique bakhtiyari	Oui	défini	<i>Majlessi</i>		?			
Musique bakhtiyari	Non / <i>mahour</i>	libre	<i>(Avaye)</i>	<i>Dashti</i>	<u>Chant</u>	<i>Ney</i>		Genre pastoral parent du <i>Sharveh</i> et du <i>Dashtestani</i>
Musique bakhtiyari	Non	libre	<i>Taraneh</i>		<u>Chant</u>	<i>Ney</i>	<i>Sorna</i>	Chanson legere
Musique bakhtiyari	Non	libre	<i>(Avaye)</i>	<i>Bayal</i>	<u>Chant</u>	?		
Musique bakhtiyari	Non	libre	<i>(Avaye)</i>	<i>Ghasem Khani</i>	<u>Chant</u>	?		
Musique bakhtiyari	Non	libre	<i>(Avaye)</i>	<i>Sayyadi</i>	<u>Chant</u>	?		

FIGURE 16 a: catégorisation des différents genres musicaux bakhtiyari : genres vocaux(1/2)

DOMAINE	MAQAM / MODAL	METRE	GENRE	SOUS-GENRE	USAGE	INSTRUMENTATION 1	INSTRUMENTATION 2	COMMENTAIRE
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	défini	<i>Shaddi / Tchub Bazi</i>	<i>Jangnameh</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	Inclue de tres nombreux <i>Maqam</i> (airs) , la plupart sont rapides (=95) et peuvent etre chantés
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	libre	<i>Shaddi / Dastmal Bazi</i>	<i>Avval Karna / Bardasht</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>		Intro <i>Dastmal Bazi</i>
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	défini, rapide	<i>Shaddi / Dastmal Bazi</i>	<i>Sarvdar / Sar Naz</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>		Intro <i>Dastmal Bazi</i>
Musique bakhtiyari	Oui	défini, lent	<i>Shaddi / Dastmal Bazi</i>	<i>Dastmal (Baziye)Sanguin</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	ouverture <i>Dastmal Bazi</i>
Musique bakhtiyari	Oui	défini, rapide	<i>Shaddi / Dastmal Bazi</i>	<i>Dastmal Tond</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	
Musique bakhtiyari	Oui	défini	<i>Shaddi / Dastmal Bazi</i>	<i>Tchopi</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	
Musique bakhtiyari	Oui	défini	<i>Shaddi / Dastmal Bazi</i>	<i>Liloneh</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	
Musique bakhtiyari	Oui	défini	<i>Shaddi / Dastmal Bazi</i>	<i>Tarkeh Bazi</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	
Musique bakhtiyari	Oui	Défini, rapide	<i>Shaddi / Sevar Bazi</i>		Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	
Musique bakhtiyari	Oui	<i>Aza(dari0</i> - deuil	<i>Shaddi / Tchopi</i> mètre		Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	Detournement du metre de deuil
Musique bakhtiyari	Oui	<i>Aza(dari0</i> - deuil	<i>Shaddi /Raq Shamshir</i> mètre		Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	Danse du sabre
Musique bakhtiyari	(specifique <i>Sorna</i>)	<i>Aza(dari0</i> - deu	<i>Gagriv</i>		Deuil et processions imamites		<i>Sorna, Dohol</i>	
Musique bakhtiyari	Oui	<i>Aza(dari0</i> - deuil	<i>Soug Avaye Khamsi</i>		processions imamites ?	?	?	
Musique bakhtiyari	(specifique <i>Sorna</i>)	<i>Aza(dari0</i> - deu	<i>Tazieh</i>		Processions imamites - chant		<i>Sorna, Dohol</i>	
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Shaddi / Arab Bazil</i>		Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>		imite le <i>Yazleh</i> de Bushehr
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	libre	<i>Ashk Gharib</i>			<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	libre	<i>Heidar Bag / Heidar Agha</i>			<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	libre	<i>Meshkat (Boyerahmadi)</i>			<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	libre	<i>Skandar</i>		<u>Chant</u>	<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	<i>Kar</i> - travail		<i>Domalia'i</i>		<u>Chant de travail</u>	<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	Oui	libre	<i>Shahnameh</i>	<i>Manzoume(ha)</i>	<u>Chant epique (mariages)</u>	<i>Kemancheh,dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	Livre epique de FERDOWS
Musique bakhtiyari	specifique <i>Karna</i>	libre	<i>Havadari</i>			<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	<i>Ahlam</i>	libre	<i>Ahlam</i>			<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	libre	<i>Siyamon</i>			<i>Karna,</i>		
Musique bakhtiyari	(spécifique <i>Karna</i>)	libre	<i>Arab Nazr</i>			<i>Karna,</i>		
Musique kurde	Non	Défini, rapide	<i>Shaddi / Kurd Bazi</i>	<i>Papu Soleymani</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	Genre à danser de Kermanshah
Musique kurde	Non	Défini, rapide	<i>Shaddi / Kurd Bazi</i>	<i>Tchopi</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	Genre de Khoramabad (Lorestan)
Musique kurde	Non	Défini, rapide	<i>Shaddi / Kurd Bazi</i>	<i>Khan Amir</i>	Danse occasionnelle	<i>Karna, dohol</i>	<i>Sorna, Dohol</i>	Genre à danser de Sanandaj

FIGURE 16 b: catégorisation des differents genres musicaux bakhtiyari : genres intrumentaux ou à danser (2/2)

4.1.1 Le *taraneh* Bakhtiyari

Comme bien souvent, le chant vocal de travail bakhtiyari constitue probablement le berceau de la plupart des thèmes *Maqam* traditionnels. Le répertoire actuel des tribus inclue encore nombre d'entre eux. L'un des très beaux genres en est le *Taraneh-e Khoyeh*, un chant responsorial collectif de liesse, immortalisé par les enregistrements de terrain de Mansureh SABETZADEH. Comme les *taraneh* bakhtiyari les plus anciens, la structure du *Taraneh-e Khoyeh*, dépourvue de bourdon ou même de la sempiternelle cadence parfaite, le caractérise des genres bakhtiyari plus typés.

A l'instar du *Khayyami-Khani* de Bushehr, l'émergence des genres scandés type *Dashti / Sharveh / Dashtestani* (inspirés par le Masnavi de RUMI) révèlent clairement les aspirations mystiques d'un milieu populaire provincial, pour ne pas dire: pastoral. Nous l'avons répété ici, le *Taraneh* bakhtiyari est fortement influencé par les *Maqams* de *Dashti / sharveh* et de *Gagriv*. Ses airs pesants, certes mètres, sont dominés par le même bourdon (*Vakhun*). D'autre part, l'accompagnement au chalumeau *Sorna* consiste souvent à répéter la phrase du chant, à la façon responsoriale du *Taraneh-e Khoyeh*.

De nos jours, le *taraneh* bakhtiyari et d'autres genres pastoraux tels que le *Sharveh / Dashti / Dashtestani* sont familiers dans la musique régionale de Shiraz, au point qu'ils influencent clairement la musique semi-savante de *Tasnif* de cette ville. Par ailleurs, Farsan et Shiraz sont les deux foyers de cette production musicale identitaire, progressivement augmentée de petits orchestres acoustiques (*Ney, Santour, Tar, Tonbak*). On parle improprement de *mozighi irmi* (« musique des nomades »). Par ailleurs, la production musicale de cette communauté est grandement aidée dans les années 1990-2000 par l'activité ciblée du label local AVAYE SEPEHR, situé passage Hafez, à Shahr-e Kord. Dans les années 2000, les chanteurs de *taraneh* bakhtiyari Kermahali « DINARUNI » et Didar MAHSOUDI en sont les interprètes les plus fameux. Nous évoquons ce genre ici, car il fait dorénavant la part belle à la *Sorna*. Contrairement au *taraneh* lore, qui noie la *Sorna* dans des arrangements orchestraux de *taraneh* rythmés ou à l'unisson, la production de *taraneh* bakhtiyari modernes emploie plutôt dorénavant la *Sorna* comme un instrument soliste à vocation responsoriale. Didar MAHSOUDI a par exemple produit des réinterprétations de *taraneh* traditionnels vocaux sur ce mode responsorial. Pour ces *Taraneh*, les sonneurs de *Sorna* renommés sont Ali Akbar MEHDIPOUR, Mehrali NEJATI, Zeynul Abd-din HOSEINI, Rahim Khoda NURIJAD, et l'incontournable Nurallah MOMENNEJAD ... [DURING,2010] cite également parmi les sommités régionales, telles que Rostam PUR ASADIAN et NAIMI NEJAD parmi les Bakhtiyaris du Boyer Ahmad.

4.1.2 La musique de danse Bakhtiyari

C'est le groupe nomade le plus important en Iran (env 1 600 000 personnes). Il a à présent quasiment déserté le Fars à la faveur des Qashqayi, mais nombre d'entre eux pratiquent encore le nomadisme saisonnier entre l'hiver (Lorestan, Khuzestan) et l'été (Chahr Mahal Bakhtiyari, Kohkilo Boyer Ahmad et nord de la province d'Isfahan). Ils sont actuellement divisés en Haft Lang et Chahr lang⁹¹. Le lore - une langue pahlavie - est la langue la plus répandue chez les Bakhtiyari, mais sa culture littéraire est clairement distincte de la culture lore moderne, principalement parce que le foyer culturel actuel des Bakhtiyari est plutôt la région plus méridionale du Chahr Mahal Bakhtiyari. Globalement, la musique de danse des nomades Bakhtiyaris se reconnaît par ses mélodies et leur relative pesanteur, si on la compare à celles des Lores et des Kurdes, plus syncopées et plus rapides. Les différents styles de musique de danse des Bakhtiyaris sont effectivement caractérisés par⁹²:

- une introduction instrumentale non métrée vocale ou responsoriale (*Avval Karna*, soit *Bardasht*). C'est notamment le cas de l'introduction des styles *Tarke Bazi* et *Dastmal Bazi*. Le thème préliminaire *Sarvdar / Sar Naz* est parfois considéré comme une telle introduction. A Dehkord (Chahr Mahal Bakhtiyari) aussi, le *Torke Bazi* des Bakhtiyaris pour le chalumeau *Sorna* est très familier⁹³.

- puis des phases croissantes de changements de tempo (en général un passage d'une mesure 2/4 à une mesure plus syncopée en 6/8), ce qui contribue à accélérer le pas de la danse collective elle-même.

Les genres de musique de danse des Bakhtiyaris portent pour la plupart les mêmes patronymes, bien qu'ils comptent en fait autant de variantes que de sous-clans des Tchahar-Leng et des Haft-leng. La plupart sont interprétés dans une grande ronde de danse occasionnelle: essayons de distinguer les genres de danse et les genres d'airs à danser: Les principaux genres de danses sont le *Dastmal Bazi* (litt. "jeu des mouchoirs"), et le *Tarke Bazi / Tchub Bazi*: et ces genres, par leurs légères variations de mesure, incluent des pas de danse iraniens génériques (*Do-Pah, Seh-Pa, Haft-Pa, Tchupi*, etc...). Chacun de ces deux répertoires a un tempo dominant caractéristique: le *Dastmal Bazi* est dominé par une relativement lente (95 bpm) tandis que le *Tarke Bazi / Tchub Bazi* passe brusquement d'une mesure syncopée de 55 à un tempo de 92 bpm environ. Nous allons voir que chacun de ces genres a un répertoire de

⁹¹ Cf [NADIR BENI, 2010]

⁹² Cf [SABETZADEH, 2004]

⁹³ Cf [BOZORG NIA, 2011]

thèmes favoris **Maqam** transposés. Ces genres instrumentaux sont également pratiqués dans le Dehkordi (Shahr-e Kord, Chahar Mahal Bakhtiyari).

Pour ces danses, les sonneurs de **Sorna / Karna** renommés sont Ali Akbar MEHDIPOUR, Mehrali NEJATI, Qaponi ASADI, et l'incontournable Nurallah MOMENNEJAD !

4.1.2.1 les **Maqam de Dastmal Bazi**, (« jeu du foulard ») est un répertoire de danses collectives des Bakhtiyaris, dont la chorégraphie n'est pas sans évoquer celle du **tchopi kordi** (Kurdistan iranien) . Chez les Bakhtiyaris , le **Dastmal Bazi** s'appuie sur un riche registre de **Maqams** , repartis par phase de la danse : **Dastmal Bazi Sanguin** puis **Dastmal Bazi Tond** .

- Le **Dastmal Bazi Sanguin**(« jeu des mouchoirs « lourd ») est le répertoire préliminaire d'introduction du **Dastmal Bazi**. Il s'appuie sur un registre lent (55 bpm en moyenne) de **Maqams** tous transcrits par [LAK, 2005] pour voix et chalumeau **Sorna**:

- - des **Maqams** chantés lents (55 bpm) et syncopés (6/8) : *Dey Gol balal, Dey Balal, To bi Yao, Shao avedom, Dokhtare lashakriali, Balal Balalom, Hey Balal Balalom, Dayni Dayni, Dayna, Heyna Benavsh, Gole gandom, Golom Ey, Abd mamad Aari, Ey Vay, Ti be rah et le Maqam Shirali Mardom*, nommé d'après le fameux chanteur bakhtiyari Ali MARDAN KHAN (b 1308 AH),

- - des **Maqams** instrumentaux lents (55 bpm) et syncopés (6/8) *Karam Asli, Dare va Kon, Nuri Jan, Koloje Vahi, Bala Aved, Heidar Agha, Zobeydeh, Azizom, Dastmalom Katune*

- Le **Dastmal Bazi Tond** (« jeu des mouchoirs « rapide ») s'appuie sur un riche registre de **Maqams** plus rapide (90-92 bpm en moyenne) tous transcrits par [LAK, 2005] pour voix et chalumeau **Sorna**:

- - des **Maqams** chantés (la plupart dans des tempos entre 60 et 92 bpm) : *Shirinom Leylone, , Goli Jun, Nari, Sal Qava* et les **Maqam** rapides *Nari Nariti Balal, Sal Qava*

- - des **Maqams** instrumentaux rapides (92 à 100 bpm) : *Negar, Shar Banu, Nari nari, Gol Shirin, Mandir, Humeh Ali, Gole Sahra, Gole Sahra Gard, Dokhtar Boyer Ahmadi, Sharaf Nesa, Kamanduneh (2 variantes), Bernav Boland, Yallah Yallah, Hey Nay Hey nay, Leylone, Gageruni, Tchupi Armani, Sar Tchupi, Haft pa, Gole Badam, Yek-Pa, Do-Pa, Panj-pa, Azizom, Seh-pa (2 variantes), Sakineh Shahbaz,* ainsi que les **Maqam** rapides (100 bpm) : *Tutai Hay « Doshakleh », Samaz,*

Parmi ces **Maqams**, SABETZADEH identifie effectivement dse pas de danse correspondants spécifiques a ces phases du **Dastmal bazi**:

-- Le **Tchupi** est un thème introductif du **Dastmal Bazi**. On l'appelle aussi **Dastmal Baziye Sanguin** et il en existe en deux variantes: **Tchupi Qhadim** et **Tchupi Rasta**. La danse correspondante est une danse en rang collective avec des mouvements collectifs de foulards tournoyants⁹⁴ .

-- Le **Seh-pa** ("trois pas") est une danse caractérisée par trois pas en zigzag en tenant les foulards sur le corps. Le **Seh-pah** des bakhtiyaris est un pas de danse très proche du pas à trois pas du pas "**Seh-jar**" du **Tchupi Kordi** ou des **seh-chekkeh** de Torbat-e Jam et du Mazandaran⁹⁵ .

-- Le **Yek-pa** ("un pas") est une danse caractérisée par un pas. Il existe une variante du **Maqam** correspondant, propres aux clans bakhtiyari Haft-Langeh : le **Yek-pa Haft Langi**

-- Le **Do-pa** ("deux pas") est une danse caractérisée par deux pas en zigzag. Il existe une variante du **Maqam** correspondant, propres aux clans bakhtiyari Haft-Langeh : le **Do-pa Haft Langi**

-- Le **Panj-pa** ("cinq pas") est une danse caractérisée par cinq pas

-- Le **Haft-pa** ("sept pas") est une danse caractérisée par sept pas

⁹⁴ Cf [SABETZADEH, 2004]:

⁹⁵ Cf [SABETZADEH, 2003]:

-- Les **Sarnaz / Sarvenaz / Saharnaz** sont des thèmes rapides du répertoire bakhtiyari du **Dastmal Bazi**. Ils sont généralement à des pas rapides saccadés.

4.1.2.2 le **Maqam** spécial de **Yelombe** est, selon SABETZADEH, un thème adapté au **Dastmal Bazi** (litt. "jeu des mouchoirs"), une autre danse collective des Bakhtiyaris, dont la chorégraphie n'est pas sans évoquer celle du **tchopi kordi** (Kurdistan iranien). Son rythme est également plus soutenu (100 bpm). Néanmoins [LAK, 2005] souligne que ce mode est aujourd'hui un **Maqam** à part entière. Il n'en rapporte qu'un seul thème (pers. **ahang**), purement instrumental, mais souligne qu'il a sa propre chorégraphie, et qu'à ce titre le **Maqam** et sa danse sont à présent complètement distincts de ceux du **dastmal Bazi** : il classe par conséquent ce **Maqam** parmi les « **Maqam** spéciaux » et non pas parmi les **Maqam** de **Dastmal Bazi**.

4.1.2.3 les **Maqam** de **Jangnameh**, ou **Tchub Bazi** accompagne une danse à deux. Le "**Jangnameh**" est par exemple un répertoire instrumental du grand chalumeau **karna**, adapté à la danse **Tchob Bazi** des nomades Bakhtiyari. La danse consiste en un ou plusieurs duel(s) codifié(s) de bâtons entre deux – ou plusieurs paires de - danseurs masculins, tel que nous avons décrit les **Tchub Bazi** au paragraphe « 3.1.3.1.3 Les danses épiques » ci dessus. L'appellation de **Tarkeh bazi** pour cette danse est également répandue chez les Bakhtiyaris [FRIEND, 1988]. Chez eux, la danse **Tchub Bazi** a également pris le nom du répertoire **Jangnameh** ⁹⁶. Les danses connexes ci-dessous sont parfois tenues pour des variantes du **Tchub Bazi** :

- Le **Darnaruv**,
- le **Tarke Bazi / Huvaniamak / "Hu"** ⁹⁷ . .

Chez les Bakhtiyaris , le **Tchub Bazi** s'appuie sur un riche registre musical de **Maqams** (la mesure en est habituellement autour de 95 bpm) tous transcrits par [LAK, 2005] pour voix et chalumeau **Sorna** :

-- des **Maqams** chantés : *Laleye Sor, Shirinom Shemayek, Gol-e Naz, Heydete, Alman, Dime*, ainsi que les deux **Maqam** chantés lents *Ay Day Shrin Shrin*, et *Shahnaz*.

-- des **Maqams** instrumentaux : *Kuroqoli, Siyah Chador* (pers. « la tente noire »), *Valikhani, Aqili* (2 variantes), *Shahnaz Shahnaz, Varsaw Golali* (d'après la marque des fusils « Varsaw »), *Jameh Avari Chottori, Shirin Shirin* (2 variantes), *Shihr Baha'i, Dad Falak, Gole Naz, Vorud-e Damad* (pers. « l'entrée de l'époux »), *Darvish Faramarz, Shahnaz* (variante), *Mandali, Shahnaz , Dehkordi / Shah Kordi, Baqer khan Tchahar Dastmali, Sarnaz, Gol-e Naz* (variante), la variante **Seh-pah Tchub Bazi**, et le thème lent **Sarbazi**, (pers. « militaire ») readapté du **Sarvar Bazi**.

4.1.2.4 le **Maqam** spécial de **Mojasameh** est une danse en cercle. Son rythme syncopé (6/8) est également soutenu (progression de 95 bpm à 105 bpm puis 115 bpm). Dans son inventaire, [LAK, 2005] n'en rapporte qu'un seul thème (pers. **ahang**), purement instrumental, mais souligne qu'il a sa propre chorégraphie, et qu'à ce titre le **Maqam** et sa danse sont à présent complètement distincts des autres **Maqam**, il classe par conséquent ce **Maqam** parmi les « **Maqam** spéciaux » .

4.1.2.5 le **Kurd Bazi**, est un ensemble de danses kurdes intégrées dans le répertoire de danse bakhtiyari, par l'intermédiaire des Laks (kurdes du Lorestan). Les thèmes kurdes recensés par SABETZADEH sont :

- **Chapi** (prétendument originaire de Khorramabad)
- **Khan Amir** (prétendument originaire de Sanandaj)
- **Papu Soleymani** (prétendument originaire de Kermanshah) Le **maqam** associé par [LAK 2005] est retranscrit et inventorié comme étant de la catégorie « **Maqam** spéciaux » .

4.1.2.6 le **Maqam** spécial de **Bandari Bazi**, également dit "**Dezfuli**" (prétendument originaire de Dezful), est un ensemble de danses du Khuzestan intégrées dans le répertoire de danse bakhtiyari, par attirance pour les chorégraphies du Khuzestan. [LAK, 2005] parle plutôt d'un **Maqam** spécial chanté, nommé « *Taraneheye Dezfuli* », lent (70 bpm).

4.1.2.7 le **Maqam** spécial de **Arab Bazi**, est une danse rapide d'inspiration du arabe du Golfe (95 bpm). Elle imite notamment la chorégraphie du **Yazleh** de Bushehr (mouvements saccadés des épaules). Le **maqam** associé est inventorié comme étant de la catégorie « **Maqam** spéciaux » ⁹⁸ .

⁹⁶ Cf [SABETZADEH, 2004]

⁹⁷ Cf [SABETZADEH, 2004]

⁹⁸ Cf [LAK, 2005]:

4.1.2.8 les **Maqam** de **Savar Bazi**, est a présent un ensemble de **Maqam** de danses rapides (92 à 120 bpm) dans le répertoire de danse bakhtiyari. Les thèmes recensés⁹⁹ sont: *Tehrani* et 3 variantes de thèmes homonyme **Savar Bazi**. Il s'agit probablement du **savarane**, dit **savarani**, également appelé « **Jangara** » (« guerrier ») ou « **savar-bazi** », un genre martial d'origine lore, interprété accompagné à la **Sorna** et au **Dohol**. Au Lorestan, le **savarane** est à présent une danse nomade fière, en armes.

4.1.2.9 le **Maqam** spécial de **Papa Soleimani**, est un **Maqam** d'origine lore présumée, très connu sous le surnom de « **khoramabadi** » dans le répertoire bakhtiyari¹⁰⁰. Les lores le nomment plutôt « **Laki** » ou « **Aman Goli** ». Répandu dans les musiques de danse lores et kurdes, son thème est largement utilisé dans les danses **Do-Pah** de ces ethnies. Le **maqam** associé¹⁰¹ est inventorié comme étant de la catégorie « **Maqam** spéciaux ».

4.1.3 **Tazeh, Gagriv, Chapi et Serou** : la musique de deuil bakhtiyari

Dans toute l'aire de transhumance saisonnière des bakhtiyari (Chahr Mahal, Lorestan, Dezful, Ilam, Masjed Soleiman), le rituel commémoratif « **Tazeh** » (à ne pas confondre avec le théâtre de deuil imamite **Tazieh**, plus répandu) est marqué par la performance de musique laïque de deuil. Ce rite puise dans l'idéal bakhtiyari : il évoque avec nostalgie l'héroïsme chevaleresque des grands chefs nomades du début du 20^{ème} siècle. Si tous les genres musicaux de deuil s'identifient génériquement sous le patronyme de **Gagriv**, cette forme musicale est néanmoins assez différente selon les clans, selon ses variantes, sa mise en scène et selon son instrumentation : le **Gagriv** et le **Chapi** sont des genres de musique liés à ces seules cérémonies de deuil chez les bakhtiyari. Nous montrons plus bas que les Lores ont également une cérémonie de deuil « **Pors** » vaguement similaire.

Les **Tazeh** sont des cérémonies d'enterrement, données en hommages aux grands chasseurs ou aux grands hommes d'une tribu nomade. Ils cumulent des éléments panégyriques, lyriques et honorifiques. Bien que le chalumeau **Sorna** soit aussi utilisé, l'instrument dédié au **Chapi** solennel dans la tradition bakhtiyari est plutôt le grand chalumeau **Karna**, lequel imite sans doute l'apparat désuet des Cours royales successives d'Iran. Il évoque aussi sans doute la grandeur militaire passée des clans bakhtiyaris, lesquels avaient encore un pouvoir militaire certain au 19^{ème} siècle. Par le témoignage de [FARZIN, 2008], nous avons également une meilleure idée du déroulement de la cérémonie de deuil chez les Bakhtiyari, et du rôle de la musique lors de la cérémonie :

« The Bakhtiyari nomads of Lorestan (Aligudarz, Azna) perform the Taze ritual on a platform of rocks they erect on a land belonging to the family of the deceased . The platform, called Koushk, reaches a height of around one meter, and covers a four square meter area. It will function as a place of commemoration. The koushk is covered all around with colorful cloth and regional carpets, dried corpses of the previously hunted animals are put there; the dead person belongings (shoe, clothes, gun, sword, bullet cartridges, field-glass, praying carpet, beads, comb, soap) are included and put on a throne-like frame, called Tarm.»

[FARZIN, 2008]

Cette mise en scène **Koushk**, caractéristique du deuil honorifique (**Taze**), célèbre un grand homme en exhibant ses effets personnels, ses armes ainsi que quelques gibiers naturalisés, en mémoire de ses exploits. Le cheval du défunt, grimpé (« **kotaléd** »), est mené par la longe autour de la scène surélevée, ce qui ajoute à l'effet théâtral de la scène. Les panégyriques empruntent pour la plupart au Shahnameh (« *Livre des Rois* ») de FERDOUSI : ils en empruntent les effets dramatiques et les récits de deuil. FARZIN cite notamment Katayoun pleurant Esfandiyar, ou encore Rostam pleurant Siyavosh. Selon lui, ces extraits célèbres sont encore déclamés de nos jours dans le **Tazeh** des Bakhtiyaris. Or ces scènes du **Tazeh** pré-islamiques ont précisément dicté ensuite les règles du théâtre de mystère chiite **Tazieh**, héritier notoire du théâtre de « *Shahnameh* »¹⁰². De ce répertoire, le **Gagriv** et le **Chapi** sont les principales pièces pour chalumeau **Sorna** ou **karna**.

⁹⁹ Cf [LAK, 2005]:

¹⁰⁰ Cf [LAK, 2005]:

¹⁰¹ Cf [LAK, 2005]:

¹⁰² Cf [FARZIN, 2008] « *Toushmal's (regional musicians) climb the koushk and play mourning pieces (Chapi, Dang-Dal, Vaveyla) with Karna (another regional instrument) and Dohol. The guests women accompany and sit or stand beside the Koushk or the frame, and start singing the regional sad song, called Serou. Close relatives, even, bring their kotaléd horse and musicians, who start playing mourning pieces as they approach the koushk. The host musicians receive them. The guests bring goats, sheep, sugar, rice, or money for the mourning family, and give them to the representatives of the family. (...) The guests are served a meal. »*

- Le **Chapi** est une marche martiale instrumentale, typiquement interprétée au chalumeau **Karna**. Ce thème est clairement un thème d'apparat, qui donne une solennité aux différents moments de la cérémonie de **Tazeh**. [REZVANI, 1982] cite le **Chapi** comme une danse, qu'il décrit comme similaire à un **Tchupi**, dont il prétend que les Bakhtiyaris l'interprètent aussi pendant le deuil, mais on peut douter d'une telle performance. Plus raisonnablement, **Tchupi** et **Chapi** doivent sans doute être distingués, quant bien même leur graphie persane est très proche.

- Le **Gagriv** est enraciné dans un répertoire épique ancien, relatant les exploits du héros Alidad NO-DALKOSH ("neuf vautours" du nom des vautours qu'il tua). Il inspire notamment des répertoires dérivés tels que le *Maqam-e Tipumey*¹⁰³. Le mot "**Gagriv**" est composé de Ga (goftan= dire) et Guerio (gueryeh kardan= pleurer)¹⁰⁴.

Mais si on en croit les enregistrements de terrain de Mansureh SABETZADEH chez les Bakhtiyaris, la forme musicale du **Gagriv** est en vérité assez libre. Il s'agit d'un chant de mètre libre. Structurellement, il rappelle vaguement le chant scande **Dashti / sharveh**, avec lequel il partage les intervalles, la même liberté du mètre, la cantillation et le bourdon **Vakhun** en quinte descendante à chaque strophe. Mais ces enregistrements montrent une grande disparité de thèmes musicaux, néanmoins. Clairement, il distingue des versions purement vocales (ex : à Aliabad) de la version accompagnée à la **Sorna**. (ex : à Farsan (ChaharMahal Bakhtiyari) et autour d'Aligudarz (Lorestan)) Alors que le **Gagriv** pour chalumeau **Sorna / Karna**, suit une structure couplet / refrain assez proche de celle du **taraneh** bakhtiyari, la version vocale ne laisse aucune place à l'accompagnement instrumental, évacuant ainsi l'écho responsorial habituellement imprimé par le chalumeau **Sorna** à ces chants.

- Le **Serou** est habituellement un genre plaintif chanté à l'unisson. La plainte collective est ponctuée par les couplets ajoutés par chacun des participants. Ce genre est très généralement vocal, ceci dit, dans ses enregistrements de terrain au Tchahr Mahal, Mansur SABETZADEH a enregistré un tel **Serou** particulièrement majestueux, accompagné d'une **Sorna** en sourdine.

Pour le **Gagriv** et le **Chapi**, les sonneurs de renom sont Nuzr MOMENNEJAD, Siavosh SAZANDEH, Kakakhan HASANI, Sabz Ali KHOJASTEH, Ahmad MIR TAVAKOLI, Abdeh Shah MOMMENNEJAD, et bien sur Nurullah MOMEMNEJAD à nouveau.

4.1.4 Le **tazieh** Bakhtiyari

Lorsqu'on fait l'inventaire des genres bakhtiyaris [FIGURE 16a, 16b], il est frappant de constater que certains thèmes, tels que le **Do-pah** et le **Sharveh / Dashti**, sont à la fois utilisés pour les cérémonies de mariage et pour les processions de deuils imamites. C'est bien souvent la mesure, en général plus lente pour les deuils, qui consacre en fait l'usage retenu. Nous avons en outre observé que le **Tazeh** mortuaire des bakhtiyaris réunit sensiblement les éléments théâtraux du **Tazieh** imamite. Ainsi, le « **Kotal Kerdeh** » n'est-il simplement pas une réminiscence explicite du cheval d'Abbas à Kerbala (cérémonie de **Tasua**) ?

La trompe **Karna** est donc l'instrument naturel de la solennité pour cette circonstance. Là encore, la musique de **taraneh** des Bakhtiyari se reconnaît par sa relative pesanteur, si on la compare à celle des Lores et des Kurdes, plus syncopée et plus rapide. En vérité, elle est totalement imprégnée de la musique « pastorale » scandée (**dashti, sharveh, dashtestani**, etc..) : ces refrains non métrés et son drone sont très présents dans le **taraneh** bakhtiyari.

¹⁰³ Cf [ARDALAN, 2002]:

¹⁰⁴ Cf [NADERI BENI, 2010]:

4.3 Dans la musique Qashqayi

L'appellation "Qashqayi" trouve plusieurs explications dans la géographie antique de l'actuel Turkménistan (essentiellement des noms de lieu et des noms de tribus anciennes). Les anciens Qashqayi aiment à rappeler ces origines turques probables. Ce groupe émanerait d'un groupe turkmène qui, fuyant les invasions mogholes, se serait dispersé dans les montagnes du Fars, adoptant le mode de vie nomade de ses habitants. A ce titre, ce groupe est le seul groupe de langue turcique dans le Zagros, et leur traditions, tant lyriques qu'épiques étaient originellement héritées du patrimoine oral turkmène, non du patrimoine persan. Cette origine turcique explique aussi pourquoi certains répertoires anciens de langue turque / turkmène persiste dans le répertoire (ex: légende de Koroghlu).

Les Qashqayi sont à présent des musulmans chiites. Nombre d'entre eux ont été sédentarisés autour de Shiraz (Fars), ou de Yasouj (Kokiloh Boyer Ahmad) et Bushahr. D'autres pratiquent l'estive saisonièrement entre les territoires "chauds" du Fars (BehBahan, Kazerun, Ghir, Karzin, Firuzabad, Dashtestan) et les territoires "froids" (Samirom, Shahreza, Ardakan, Abadeh...) ¹⁰⁵. Cette culture Qashqayi est aussi répandue parmi les nomades sédentarisés de descendance Qashqayi¹⁰⁶ de rares villages du Chaharmahal-Bakhtiyari, tels que Saman, Ben et Juneqan. La population Qashqayi constitue une sorte d'anomalie ethnique dans le nomadisme de l'Ouest de l'Iran. Influencé par les autres nomades environnants, l'identité nomade de ce groupe est elle-même menacée d'extinction par la Globalisation relative en Iran. [GORGINPOUR, 2004] s'est intéressé aux genres musicaux dans cette société Qashqayi. Il distingue notamment trois catégories d'interprètes, lesquels se sont quasiment spécialisés dans des genres ruraux dédiés:

- les **Ashiqs** sont les conteurs traditionnels (narration épique). proches des conteurs **Ashiq** (Azerbaïdjan iranien et république d'Azerbaïdjan) ¹⁰⁷. Selon lui, les **Ashiqs** qashqayi ont délaissé progressivement le luth **Tchogur** pour le luth persan **Tar**, puis plus récemment pour la vièle **kemancheh**. Alors que la vièle **kemancheh** n'est supposée avoir été réintroduit à Shahr-e kord (Chahar Mahal) qu'au début du 20^{ème} siècle, des témoignages contradictoires soutiennent bien que l'instrument y perdurait parmi les **Ashiqs** qashqayi. Le répertoire qashqayi du Chahar Mahal inclue notamment de nombreuses pièces occasionnelles (ex: **Gharib, Sanam**) ou épiques (ex: **Koroghlu**) pour le **kemancheh**¹⁰⁸

- les **Sareban** sont des pasteurs - musiciens amateurs. Leur répertoire est proche des genres vocaux pastoraux du Fars (**Dashti Dashtestani, Sharveh...**)

- les **Changi** sont des musiciens -barbiers dédiés à la performance occasionnelle des clans nomades. Ils fabriquent leurs instruments et interprètent les airs à danser sur le tambour **dohol** et le chalumeau ("macro") à double anche "**Karna**".

¹⁰⁵ Cf [MAJNAZ, 2010]

¹⁰⁶ Cf [BOZORG NIA, 2011]

¹⁰⁷ Cf [GORGINPOUR, 2004]

¹⁰⁸ Cf [BOZORG NIA, 2011]

4.3.1 La musique de danse *Qashqayi*

Clairement, ce sont les musiciens-barbiers **Changi** qui interprètent les airs à danser et les aérophones à anche du présent exposé dans la communauté Qashqayi. Néanmoins, les **Ashiqs** Qashqayi demeurent sans aucun doute les principaux pourvoyeurs de **taraneh** dans la culture populaire. Le répertoire des **Changi** emprunte de nombreux airs à danser aux Bakhtiyari et aux Azeris. Les deux plus fameux interprètes **Changi** actuels de grand chalumeau "**Karna**" à double anche de cette communauté sont Hosein Qali SA'ADATI et Ganj-Ali SALMANIZADEH. Chaque tribu se targue de posséder des airs et des pas de danse distinctifs.

4.3.1.1- Le "**Jangnameh**" (lire plus haut le repertoire bakhtiyari) est par exemple un répertoire instrumental du grand chalumeau "**karna**", adapté à la danse **Tchoub Bazi** des Qashqayi¹⁰⁹. Nous avons mentionné au paragraphe 3 l'importance spirituelle du chant de **Jangnameh** chez les Qashqayi¹¹⁰. Le **Maqam Kuroqli**, a consonnance turkmène, est commun aux répertoires de **Sorna** de **Tchub Bazi** des Qashqayi et des Bakhtiyari¹¹¹.

4.3.1.2- le **Mojasameh**, est une danse en cercle populaire chez les Bakhtiyari, mais adoptée depuis bien longtemps par les Qashqayi (lire plus haut le répertoire bakhtiyari).

4.3.1.3- le **Dastmal Bazi** (« jeu des mouchoirs ») : est la principale danse collective chez les Qashqayi. Il s'agit d'une grande ronde de femmes. Chacune fait tourner les mouchoirs **Dastmal** dans chacune de ses mains. La performance musicale est un enchaînement de **Maqam** des sonneurs qashqayi dans l'ordre suivant [KIANI, 1999]:

- **Pishdaramad** (ou **Sahar abazi**),
- **Elieh Sangin** (pars. « air lourd »),
- **Elieh sabok** (pars. « air léger ») généralement sur des pas **seh-pah** puis **panj-pa**,
- **Yurqa Eli** (turk. « air rapide »),
- **Yaghleq Tokneh** (pars. **Dastmal Tizam**)
- **Laki**, appellation presumée d'un thème **Do-pa**

¹⁰⁹ Cf [GORGINPOUR, 2004]

¹¹⁰ Cf [KIANI, 1991]

¹¹¹ Cf [LAK, 2005]



FIGURE 17 : Interprète Qashqayi de chalumeau *Karna* accompagné aux tambours-gobelets *Naqareh* (Kohkilo Boyerahmad, source ITTO)



FIGURE 17 : Interprète Qashqayi de chalumeau *Karna* (Kohkilo Boyerahmad, source [KIANI, 1999])

4.4 Dans la musique lore

(parenté ethnique des lores avec les bakhtiyari.)

Historiquement, les chants de travail et de cérémonie (mariage, circoncision) ont évidemment précédé la chanson légère (**taraneh**). Ils subsistent actuellement dans des répertoires villageois en extinction, tels que le **Avaz-e Sarikhani** non mètre et les quatrains des chants festifs (**Beit**). Malheureusement, la lutherie lore semble suivre de près l'évolution musicale des genres environnants. Il semble que les zones où, de nos jours, persistent le mieux les folklores de deuil, sont ceux où les ex-nomades lores sont encore les plus proches de leur mode de vie ancestrale. On cite notamment les environs de Nurabad et de Nahavand, aux confins du Lorestan avec le Kermanshah. Là survit le répertoire instrumental traditionnel le plus « fonctionnel » (le **Chamari**). Revenons : [RAJABZADEH, 2009] distingue huit catégories originelles de la musique lore :

1. les sérénades rapportant des amours contrariées (ex: "**Shirin et Farad**", "**Sari Khan**") et les chansons dites "**Kiodar**")
2. les chants épiques ("**guerre des Loru**", "**Daye daye**", etc) ou des marches martiales ("**Jange Ra**", "**Savar ho**", "**Naqareh**") relatant les faits guerriers des clans tribaux .
3. Les Maqams de genres de deuils - instrumentaux ("**Sahari**", "**Pakteli**", "**Chamari**", "**Shivani**", ...) ou chantés (**Rara Pishkuh**, **Rara Shirazi**, et le **Dangdal** des bakhtiyaris)
4. les chants saisonniers : "**Borzeh Kohi**", "**Maleh Jiri**", "**Kouch Bar**"...
5. les chants de travail , ex: **Zanguledar** (corvée d'eau)
6. les chants moqueurs des bardes satiriques Deli, ex: "**He Nabat**", "**Kasemsa**"
7. les chants religieux yarsans hérités des mystiques **ahl-e Haqq** (région de Nurabad et Borujerd), de langue gurani: "**Zarren Ahu**", "**Saraye Khamushi**", "**Davazdah Kalam Yari**"...

Comme nous l'avons expliqué au paragraphe 2.1.2, la tendance actuelle est à la désuétude progressive des saltimbanques itinérants **Lutis** dans les autres zones rurales du Lorestan. Avec l'émergence « citadine » du **taraneh** lore, c'est clairement le **kemancheh** lore a caisse semi-conique et, dans une moindre mesure, le **setar** persan qui s'imposent alors dans la production artisanale de Borujerd et de Khorramabad. Les chalumeaux **Sorna** et **karna** à anche double, si ils demeurent à présent les fleurons des genres emblématiques nomades lores (**Chamari**, **Tchopi**), sont devenus rares à dans ces deux villes, à l'image de ces genres. Tout au plus sont ils encore visibles chez les lores sédentaires de la *diaspora* lore à Hamedan, Sahneh ou Kermanshah. Au cours de nos recherches, nous avons trouvé des enregistrements locaux peu connus, tels que les **maqams** à danser pour **Sorna** d' Ali Akbar « SHEHKARDI » à Borujerd. Étonnamment, deux des plus éminents interprètes de chalumeaux **Sorna / Karna** à anche-double, Shah Mirza MORADI et l'interprète bakhtiyari Ali Akbar MEHDIPOUR « DEHKORDI » ont vu le jour dans la petite bourgade cosmopolite de Dorud (plaine de Borujerd, Lorestan), quant bien-même aucune de ces localités ne produisait encore ces instruments. Cette origine commune est sans doute le fait de la concentration de migrants lores, bakhtiyari et kurdes, due aux activités ferroviaires et minières dans le massif minier contiguë de l'OshtranKuh et proche d'Aligudarz, l'implantation historique des bakhtiyaris *Tchahar-Langeh* du Lorestan. Il est actuellement admis que tous ces interprètes récents de renom n'y purent trouver aucun chalumeau de haute facture mais les firent tous venir de régions plus réputées, telles que le berceau culturel bakhtiyari actuel (Shahr-e Kord, Farsan...). Nous avons évoqué le rôle de MEHDIPOUR dans la musique bakhtiyari au paragraphe 4.2.

De nos jours, ces interprètes régionaux se font connaître par leurs incursions dans le répertoire léger radiophonique. Parmi eux, Shah Mirza MORADI, Nur'allah MOMMENEJAD, Hemmat Ali REZAEI, Ali SEPEHAND, Ali Akbar « FEKATIAN » et Rahim Khoda NURIJAD sont longtemps restés les plus connus. Dans la foule des innombrables musiciens anonymes des collines du Lorestan, les sonneurs Shah Mirza MORADI (1935-1998 AD) et Nur'allah MOMMENEJAD sont les deux maîtres lores réputés du chalumeau **Karna /Sorna** des années 1980-1990 . Le premier s'est focalisé sur les **maqams** de danse et la seule **Sorna**. En les interprétant dans des festivals en Europe, il a fait connaître ce jeu fluide, cet art virtuose qui enchaîne les improvisations instrumentales **maqams** pendant de longues minutes sans s'interrompre. Nous n'avons trouvé d'égal, si ce n'est peut être l'énigmatique Ali Akbar FEKATIAN, dont les **Do-Pa** virtuoses évoquent de façon troublante ceux de Faraj ALIPOUR pour **kemancheh**. Ses **Do-Pa** sont aussi peut être plus représentatifs du bal de **dastmal Bazi** lore.

Moins connu, l'interprète bakhtiyari-lore Nur'allah MOMMENEJAD est plus polyvalent : après le répertoire des **Sorna** lores et bakhtiyari, il a entrepris la **Karna** à anche-double, laquelle, par sa taille, semble d'une facture Bakhtiyari contemporaine du Illam. Issu d'une large lignée familiale de sonneurs (Abdeh Shah MOMMENEJAD, Nuzr MOMMENEJAD), Nur'allah MOMMENEJAD joue la **Karna** d'une manière faussement gauche en plaçant ces deux mains côte à côte. Très prolifique, il a non seulement enregistré le répertoire de danse bakhtiyari pour la **Karna**, mais aussi des accompagnements de **Sorna** pour des **taraneh** traditionnels ou des comptines lores.

La déliquescence de la **Karna** à anche-double dans le répertoire, son absence du tissu artisanal lore actuel, des annales lores et des performances du **Chamari**, tous ces faits suggèrent que la **Karna** à anche-double a en fait disparu des genres traditionnels lores de longue date, et que sa réintroduction ponctuelle n'est que le fait de sa persistance dans les milieux folkloriques bakhtiyari d'Aligudarz et d'Azna (Lorestan).

DOMAINE	MAQAM / MODAL	METRE	GENRE	SOUS-GENRE	USAGE	INSTUMENTATION 1	INSTRUMENTATION 2	COMMENTAIRE
Musique lore			Shahnamehkhaneh		Chant lyrique, amoureux	Karna, dohol	Sorna, Dohol	Musique Lyrique et amoureuse. La variante Shaneh-shaki est jouée dans les mariages
Musique lore			Nezamikhaneh	Shirin Khoshrow	Chant lyrique, amoureux			Musique Lyrique et amoureuse , Poèmes de NEZAMI GANDJAVI
Musique lore			Azizbeg khaneh		Chant lyrique, amoureux			Musique Lyrique et amoureuse
Musique lore			Sari khaneh		Chant lyrique, amoureux			Musique Lyrique et amoureuse
Musique lore			Payam-gou	nombreux	occasionnel			transmet un message (deuil, naissance)
Musique lore		Libre	(Avaye)	Dashti	Chant lyrique	Ney		Poèmes de BABA TAHER
Musique lore			Mirnorouzi		Chant lyrique			Poèmes du poète lore MIRONROUZII
Musique lore			Ali-Vassi a.k.a. Ali-Dousti		Réunion méditative	Tanbur ?		Musique en réunion (Sama), probablement des Ahl-e Haqq de langue laki.
Musique lore		travail	Kar - travail	Nombreux	Chant de travail			
Musique lore			Aza	Sahari	Aza(dari) – deuil privé			Chant de femmes
Musique lore			Aza	Mouye	Aza(dari) – deuil privé			Chant de femmes
Musique lore			Aza	Hari	Aza(dari) – deuil privé			
Musique lore	Oui		Mozighi Shaddi	Dopa	Danse occasionnelle	Karna, dohol	Sorna, Dohol	Musiques à danser
Musique lore	Oui		Mozighi Shaddi	Sehpa	Danse occasionnelle	Karna, dohol	Sorna, Dohol	Musiques à danser
Musique lore	Oui		Mozighi Shaddi	Tchopi	Danse occasionnelle	Karna, dohol	Sorna, Dohol	
Musique lore	Oui		Mozighi Shaddi	Saravan	Danse occasionnelle	Karna, dohol	Sorna, Dohol	
Musique lore	Oui		Mozighi Shaddi	Ayaneh shari / Oshari	Danse occasionnelle	Karna, dohol	Sorna, Dohol	
Musique lore			Mozighi Nohi (épique)	Koshti		Sorna, Dohol		Musique occasionnelle, maqam pour la lutte
Musique lore			Mozighi Nohi (épique)	Tchub Bazi		Sorna, Dohol		Musique occasionnelle, maqam de combat
Musique lore		Libre	Mozighi Dini (religieuse)	Tazieh	Théâtre religieux			
Musique lore			Mozighi Dini (religieuse)	Nohe (panegyrique)	Processions imamites - chant			Eloge des imams, mais aussi de saints locaux lores
Musique lore	Oui	Fixe	Taraneh (chanson légère)		<u>Chant</u>	Kemancheh	Sorna	
Musique lore		Fixe	Barzehi (chanson légère)		<u>Chant</u>			Chants saisonniers des nomades

FIGURE 16 c: catégorisation des différents genres musicaux lores, d'après [NADERI BENI, 2014]

La poésie légère est à la base de la tradition orale « contemporaine » lore¹¹²: on doit notamment au poète lore Ali DUST les premiers poèmes scandés en dialecte lore de renom. Cette forme en mètre libre a été baptisée **Avaz-e Ali Dusti**, et elle est encore très prisée dans l'actuel *taraneh* lore. Autrefois une chanson champêtre enjouée un peu naïve, le *taraneh* lore a considérablement dorénavant gagné en popularité et en diffusion, au point qu'il surnage nettement dans la production musicale locale (Borujerd, Khoramabad).

ARDALAN date cette évolution de la Révolution Constitutionnelle à Téhéran (1905 AD), et de façon plus large, au contexte d'urbanisation des lores de la première moitié du 20^{ème} siècle. L'introduction de la vièle **kemancheh**, accentuée par le contact avec les autres iraniens urbanisés, a dès lors marqué une rupture relative avec les répertoires traditionnels (*maqams* de **Sorna**, *maqams* de **karna**, **Hura**, **Murri**); ou du moins la phase d'edulcoration qui en suivit. D'après Hamid Reza ARDALAN, cet instrument n'avait eu en fait jusqu'alors aucun antécédent dans la culture lore antérieure. Du point de vue musical, le **kemancheh** apportait dès son adoption des techniques de jeu propres à la musique classique persane (**mozighi sonnati**)¹¹³, et donc forcément innovantes par rapport au répertoire mélodique lore antérieur. Par exemple, l'excès de mélismes lents mêtres donne au **kemancheh** ou la voix à la fois un sentiment d'indécision et de légèreté ornementale, lesquelles peuvent trancher avec la monotonie mélodique de ces mêmes comptines.

Aujourd'hui, les synthétiseurs et parfois encore le **kemancheh** des **ashiqs** ont remplacé la section de musique de danse (**sorna / dohol**) au cours des mariages traditionnels. Comme le mentionne SABETZADEH, c'est notamment le volume sonore moindre de la vièle **kemancheh** qui contribue à transformer / remplacer cette performance de mariage, très sonore, en extérieur, en une séance de *taraneh* plus intimiste dans la maison. Le **kemancheh** lore s'est vu doter d'une quatrième corde sous l'influence de l'introduction du violon occidental en Iran sous les Qajars¹¹⁴.

[ARDALAN, 2002] insiste notamment sur le fait que cette introduction au Lorestan n'a en fait porté ses véritables fruits que vers le milieu du 20^{ème} siècle: il tient cette période comme la phase intermédiaire à laquelle les nouveaux virtuoses vièlistes Pir Vali KARIMI, Ali Reza HOSEIN-KHANI, Hemmat ALI SALEM et Shah Hasan BONYADIAN ont composé ces quelques dizaines de thèmes (**Maqams**) lores "nouveaux", écrits et adaptés pour le jeu de cet instrument. ARDALAN leur rend hommage ainsi qu'à la façon dont ils transposèrent les *maqams* anciens, et dont ils surent en enrichir le répertoire: ces quelques "nouveaux" **Maqams** ont tous été véhiculés par des *taraneh* très populaires dans la nouvelle société urbaine (Khorramabad, Borujerd). Tous sont à présent tenus pour les fondements de la musique régionale du Lorestan, et même de la **Mozighi Shadi Lori** moderne de bal. Ces airs traditionnels sont dorénavant recyclés à l'infini sur de nouveaux quatrains, à l'instar du **Avaz-e Ali Dusti**, ou du **Azzi Bagi**, un air populaire composé dans les années 1920 AD à Khorramabad. SABETZADEH distingue parmi eux les *taraneh* lores d'inspiration ancienne et les *taraneh* lores plus récents. Les premiers sont clairement figés dans une facture très traditionnelles, dont certains définissent même une variation (**maqam**) par leur appellation homonyme. Les autres *taraneh*, plus récents, n'empruntent que des gimmicks aux précédents et à la musique de danse kurde.

Le Mode *Mahour* est dominant dans le répertoire mélodique de ces *taraneh* lores. C'est vraisemblablement parce qu'ils partagent leur origine mélodique avec les **maqam** épiques et martiaux anciens¹¹⁵, écrits dans ce Mode. Nous allons voir qu'à présent, ce sont plutôt les *taraneh* qui sont réempruntés pour enrichir les répertoires de **Maqam** de danse. Le Mode *Shur* est utilisé de façon anecdotique par les bakhtiyaris, y compris au Lorestan, notamment dans leur *taraneh* galants. Une autre caractéristique est que les *taraneh* lores commencent souvent par un silence. Les *taraneh* lores les plus traditionnels étaient autrefois écrits sur une seule phrase. Mais les *taraneh* traditionnels lores sont généralement basés sur deux phrases qui se répondent - une qui "monte" et une qui "descend"¹¹⁶. Tous sont écrits en langue lore, et l'accent local est toujours mis en avant pour en exhiber la régionalité. Les thèmes les plus populaires sont à présent si répandus, si galvaudés, qu'on les interprète éventuellement en évitant ces contraintes de mètre (l'écriture syllabique est devenue facultative). Les enregistrements rétrospectifs de Faraj ALIPOUR (1996) sont particulièrement représentatifs du recueil de cette période "intermédiaire". Ses enregistrements mettent notamment en avant leur "compatibilité" avec les performances de **Maqams** de danse des sonneurs (**dopa**, **sepa**, **sarikhani**, **Sangin sama**, ...). Ces enregistrements n'ont été ensuite qu'imités par REZA'I et AZIZI¹¹⁷ et, dans une moindre mesure par celui de Farshad SEIF¹¹⁸.

Localement, c'est sans doute la contiguïté originelle du *taraneh* lore avec la musique de danse qui l'a sauvé. Contrairement au *taraneh* bakhtiyari, pendant longtemps, le *taraneh* lore a partagé explicitement avec la danse **Do-pa**: ses mélodies essoufflantes, son rythme et ses textes sont particulièrement enjoués, à la manière d'un **tchopi kordi** ... Le formatage progressif des *taraneh* lore pour les cassettes et la radio par des interprètes régionaux prestigieux (Reza SAGHAEI (1939-2010 AD), Ali Akbar « SHEKARCHI », Faraj ALIPOUR, Sayf ed-Din « ASHTIYANI », Mahmud

¹¹² Cf [SOLEIMANI, 2010]

¹¹³ Cf [ARDALAN, 2002]

¹¹⁴ Cf [RAJABZADEH, 2009]

¹¹⁵ Cf [RAJABZADEH, 2009]

¹¹⁶ Cf [RAJABZADEH, 2009]

¹¹⁷ Cf le CD "Mir-e Noruz", Institut Mahour, 2002, conduits par Hamid Reza ARDALAN

¹¹⁸ Cf le CD "Homdang", Avay Sepehr, vers 200x

MIRZAVAND, Heshmat'allah FATEHI...) ont sans doute ensuite contribué à son salut. Hormis la performance traditionnelle, le **taraneh** lore fait l'objet d'une production musicale assez confidentielle depuis les années 1970 et la diffusion de l'audio-cassette, essentiellement parmi la diaspora lore des grandes villes d'Iran.

A Khorramabad, ses interprètes ont ensuite érigé la performance de **taraneh** lore en une tradition orchestrale semi-savante. **Santour** et **Ney** accompagnent dorénavant à l'unisson un **taraneh** lore sans nuances mais quelque peu assagi. Les tempos de ce **Taraneh** lore contemporain sont plus lents. A Téhéran, le vièliste Ali Akbar « SHEKARCHI » est devenu une sommité de la musique traditionnelle de **Radif** moderne. Après lui, Reza SAGHAEI ou Faraj ALIPOUR répètent à l'envie les refrains les plus fameux de ce **Taraneh** contemporain, secondés par un bataillon de vièlistes chevronnés (Muhammad BAJALAVAND, Hamad FIZIAN, Farshad SEYFI) de la région. [ARDALAN, 2002] considère en effet qu'à cet âge d'or des vièlistes lores anciens a succédé une période plus contemporaine, où les influences iraniennes (**mozighi sonnati**) se sont imposées non seulement dans la technique, mais également dans la composition. ALIPOUR lui-même a multiplié les expériences avec des formations traditionnelles **santour-setar- Daf** « kurdes » telles que le groupe KAMKAR HAN, et le groupe ANDALIBI.

Relevons néanmoins, la nuance entre les arrangements orchestraux de **taraneh** lore à l'unisson (Faraj ALIPOUR, Shahram FARMAND, Mahsun KIRMINZINGUL, Mahmud MIRZAVAND, Heshmat'allah FATEHI) et les productions orchestrales de Farshad SEYFI, Iraj RAHMANPOUR, et Seif Ed-Din ASHTIYANI. A contrario, dans leurs productions, ces derniers ont entrepris une déconstruction complète des thèmes lores, pour les diluer entre **Avaz sonnati**-sants et chœurs printaniers pour cordes et bois classiques à l'européenne, à l'unisson. Il faut voir dans cette initiative la perspective d'un genre lore semi-savant, mélangeant **taraneh** lore et **mozighi sonnati**.

4.4.2 La musique de danse lore

Pour énumérer les genres en questions dans leur contexte, nous décrivons ci-après le déroulement traditionnel du mariage lore. Nous nous sommes basés sur les travaux de [SABETZADEH, 2003] ainsi que sur les vidéos pédagogiques de la troupe de danse « BARZANEH », originaire de Borujerd. De nos jours, cette tradition n'est plus suivie que de façon très fragmentaire, dans la mesure où, nombre de saltimbanques gitans **Lutis** et de nomades lores sont sédentarisés dans les grands centres urbains (Khorramabad, Masjid-e Suleiman, Pol-e Dokhtar, Borujerd). Les musiciens lores intègrent à présent allègrement **taraneh**, musique épique et musique de danse au cours des manifestations de mariage traditionnelles. En effet, le rituel de mariage nomade lore était originellement ainsi structuré que les différents genres avaient une fonction bien définie pendant son déroulement. La ritualisation des préparatifs et du déménagement de la fiancée vers la demeure ou la tente nuptiale (**hijla**) étaient rythmées par différentes performances.

Basée, comme la musique de danse bakhtiyari, sur un système de thèmes (**Maqam**), la musique de danse, elle-même, tend à présent à être accompagnée de plus en plus par des paroles –présumément de **taraneh** lores -. Elle n'est plus que rarement interprétée par des saltimbanques **Lutis** originaux. Elle était jusqu'à récemment interprétée pour les mariages, les cérémonies du Nouvel an (**Norouz - khani**) et les circoncisions. Durant la cérémonie traditionnelle de mariage lore (**Dowat**), la famille de l'époux donnait un grand bal à danser en extérieur, accompagné soit à la **Sorna** soit à la **Karna** à anche-double. Malgré leur répertoire mélodique plus rapide et plus enjoué, les pas de danse lores sont très proches des pas de danse bakhtiyaris et kurdes. Le goût pour les danses en chaîne « à la kurde » semble se généraliser. On les interprète dans l'ordre suivant :

4.4.2.1- Le **Maqam Ghatar** (*facultatif*) c'est une danse en chaîne aussi connue sous le nom de **Afshari / Oshari**, chez les kurdes.

4.4.2.2- Le **maqam Sangin Sama** ou **Bazran** - "audience, lourd" - est un genre introductif du bal [SOLEIMANI, 2010]. C'est sans doute le pendant du **Avval Karna**, dit **Bardasht** des Bakhtiyari. Adapté aux bals, ce genre est plutôt joué hors du contexte de mariage ou de deuil. Y correspond une danse en chaîne de pas de piétinements, lente.

4.4.2.3 - Le **Aman Golia** (*facultatif*) est un genre introductif du bal, dans la veine du **Sanguin Sama**, dont il reprend le rythme, mais légèrement plus rapide. Y correspond une danse en chaîne de pas de piétinements, lente.

4.4.2.4 - Le **Maqam Hel Parakan / Hel Parakan**

4.4.2.5- Le **Maqam Taraneh Email** (*facultatif*) est une danse en chaîne, il est nommé d'après le **taraneh** dont il reprend le thème. Son pas est proche de celui du **Do pa**.

4.4.2.6- Le **Tchupi** (*facultatif*) correspond à une danse en rang / en chaîne collective avec des mouvements collectifs de foulards tournoyants. Il est également surnommé « **Kordi** », car il est simplement un avatar du **Tchopi kordi**, acclimaté au Lorestan.

4.4.2.7- Le **Do-pa** - pers. "deux pas" - est une danse en chaîne caractérisée par deux pas caractéristiques. Son beat est caractéristiquement « compatible » du **Tchupi / kordi**, moyennant une légère variation de la syncope. Une variante connue est le « **Bedahe Navazi** », une improvisation instrumentale enlevée pour le **kemancheh** ou pour la **Sorna**, très, très similaires au **Tchupi**. Malgré sa complexité sur la **Sorna**, le genre **Do-pah** est nettement dominant dans le répertoire de musique à danser d'interprètes tels que Ali Akbar

« FEKATIAN ». le **Maqam « Laki »**, dit « **Aman Goli** » de **Do-pah** lore est répandu dans les musiques de danse lores, bakhtiyari et kurdes, dans les danses homonymes **Do-Pah** de ces ethnies.

4.4.2.8- Le **Seh-pa** - pers. "trois pas" - est une danse en chaîne caractérisée par trois pas en zigzag. Les couplets (**Beit**) les plus fameux sont « *Chatergol* », « *Kosh Tela* », « *Halu-e-Ganem Khare* » et « *Ghamar-Taj* ». Le **Beit** « *Halu-e-Ganem Khare* » est par exemple un quatrain renommé¹¹⁹.

4.4.2.9- Le **Ayanehshari** ou **Oshari** (*facultatif*) est une danse en chaîne engageant un mouvement des épaules, probablement originaire de Sanandaj, Kurdistan. Elle donne aussi son nom à un **Maqam** approprié à cette danse. La danse consiste en un pas croisé vers la gauche, un pas croisé vers la droite, puis un pas croisé de glissement de la chaîne vers la droite. On appelle également ce **maqam** du nom lore de **Shaneh Shaki**. Deux couplets (**beit**) fameux en sont « *Zan-Zang-eee* » et « *Sit Biarem* »¹²⁰.

4.4.2.10- Le **Maqam Shaneh Shaki** est le récit vocal épique du **Shahnameh-khani**, est un habituel intermède des préparatifs du mariage.

Puis s'en suivent l'ensemble des thèmes musicaux qui rythment le trajet de la mariée vers l'époux (parade type **arus keshun**). En milieu rural, ce trajet s'effectuaient souvent à dos d'ânes. Les chalumeaux étaient encore omniprésents :

- Une pièce introductive originale de la musique de danse lore est le **naqareh**, une danse nommée d'après le tambour – bol qui la rythme. Ce dernier constituait dans l'Antiquité avec la trompe en cuivre (sans anche) **Karna** l'instrumentarium des fêtes officielles en grandes pompes et des défilés militaires - cf paragraphe 1.2.3 - . SABETZADEH suppose l'origine de la performance lore du **naqareh** commune avec le **nava'i** des kurdes, une performance supposément similaire du répertoire des danses kurdes de mariage.

- le **savarane** ou **savarani** également appelé « **Jangara** » (« guerrier ») ou « **savar-bazi** » est un genre martial d'origine lore, interprété à la **Sorna** et au **Dohol**. Il est joué à la fin des mariages. Ce genre servait à galvaniser les hommes en armes¹²¹, notamment en période de guerre : il évoque à présent une danse nomade en armes.

Cette séquence connaît des variantes, car les participants l'adaptent au déroulement de l'occasion qu'ils célèbrent. Il semblerait que les participants y intercalent le **Maqam Parke** si la manifestation voit arriver un cavalier¹²². Il existe aussi

- d'autres chants occasionnels dans le déroulement du mariage, tel que le chant collectif des femmes, pour l'acclamation des cadeaux du marié (**Beit-e Bit Biarem**), mais ils sont strictement du domaine du seul chant vocal.

- D'autres pièces du répertoire de danse, plus rarement utilisées dans les noces. Il y a notamment le **maqam-e Sarsaz**, dit « **ghatar** », qui porte le nom de la danse qu'il accompagne. Il s'agit d'une danse en rang des Laks (lores du Kurdistan).

[RAJABZADEH, 2009] reconnaît une communauté de mesures (2/4, 6/8, 7/8) entre les genres lores et les genres kurdes, laquelle est d'ailleurs aussi commune avec le répertoire de **Maqam** bakhtiyari. Le **Tchubi "Seh pah"** lore est différent du **Tchubi "Seh-pah"** kurde par son beat. La plupart des maqam sont hérités de Taraneh écrits de façon syllabiques dans ces mètres courants (2/4, 6/8, 7/8) D'autres rares pièces, telles que " *Ali Suneh Lori*", " *Shirin et Koshrow*" sont en mètre libre, lequel est plus répandu dans les genres bakhtiyaris.

¹¹⁹ Cf [SOLEIMANI, 2010]

¹²⁰ Cf [SOLEIMANI, 2010]

¹²¹ Cf [SABETZADEH, 2003]

¹²² Cf [RAJABZADEH, 2009]



FIGURE 19 : Les sonneurs bakhtiyaris sonnent le **Tchapi** d'un deuil du haut de la tribune **Koushk** dans la région d'Aligodarz, Lorestan. La scène est ornée des effets personnels du defunt (fusils, trophées).

FIGURE 20 : Les sonneurs de Bushehr ont adapté les airs de danse kurdes **Tchopi** pour la cornemuse **Neyhanban**. Ce **Tchopi** « **Mahali** » fait désormais parti du répertoire folklorique de Bushehr. Transcription [KUCKERTZ, 2001]

Pour une raison culturelle inexplicée, le genre de deuil **Chamari**¹²³, et sa mise en scène mortuaire sont devenus emblématiques des seuls nomades lores du Nord-Ouest du Lorestan, et ce bien qu'il fût vaguement similaire avec celui des Bakhtiyari, et notamment ceux des clans Chahar-Lang qui résident dans la région d'Aligudarz au Lorestan¹²⁴. FARZIN évoquent donc les deux rites comme parallèles dans les deux communautés, malgré des vocables différents à leur endroit. Nous avons traité séparément plus haut les rituels de deuil **Tazeh**, **Serou** et **Kotaled**, des Bakhtiyari de la région d'AliGudarz (Lorestan)¹²⁵. les rites Chahr lang d'Aligudarz semblent d'ailleurs aux autres rites **Tazeh** bakhtiyari, de Farsan à Masjid-e Soleiman.

Pour les Lores proprement dits, la réunion panégyrique **Chamari** se tient dans une scène aménagée à en plein air cet effet : le **Chamargah**. Le **Chamargah** est décoré d'étendards **alams** chiites, d'effets personnels du défunt et généralement d'autres emblèmes de son clan, une sorte de **Koushk** bakhtiyari simplifié. Tous ces accessoires sont abondamment ornés d'étoffes noires, marquant le deuil. Le genre musical **Sahari (Sorna, Dohol)** est notamment interprété à l'occasion de cette assemblée mortuaire honorifique rituelle de **Chamari**. Ce genre de cérémonie est encore habituellement tenue pour commémorer le décès de grands guerriers, parmi les clans nomades lores de Nurabad. A cette occasion, le **Chamari** est l'occasion de déclamer des poèmes panégyriques. Les hommes les déclament notamment sur des modes vocaux nommés respectivement « **chamari** » et « **moye** » / « **moyi** ». Par ailleurs, les trois principales pièces de **Sorna** du **Chamari** sont le **sahari(yari)**, le **ra'ra** et le **Pakotali**. Ils accompagnent les quatrains (**beit**) appropriés : « *Beit-e Bezeran* » et « *Beit-e Kosh Tela* »¹²⁶. Le nom de **Chamari** est également connu du répertoire de deuil kurde (Sanandaj et Kermanshah), comme un nom de **Maqam**¹²⁷.

- Le **Pakotali** est un genre et un **Maqam** instrumental, destiné à l'ouverture du rite, pour la **Sorna** et le **Dohol**.
- D'après sa description, le seul **sahari(yari)**, est un thème ambivalent. Joué sur un rythme lent, c'est un thème martial qui annonce le deuil à l'assemblée. Les **sahari(yari)** est également interprété lors des processions religieuses de deuil imamites (ex : **Ashura**, **Tasua**...). Mais lorsqu'il est joué sur un tempo rapide lors d'une naissance ou à la fin des mariages lores, il annonce la sortie de la fiancée de la maison familiale. On l'appelle aussi **savarane** ou **savarani**, cité ci-dessus. Ce **Maqam** est également connu du répertoire de deuil kurde^{128 129}, qui le joue plutôt à l'aube d'un deuil, pour.
- Le **ra'ra / ruru** est une performance rythmée, le plus souvent accompagnée d'un mouvement rythmique des participants, au rythme des exclamations responsoriales de l'assistance : « **ra'ra** » ou « **ruru** » (un genre de battement de contrition, ou **sinezani**).
- Le **Shivani**, aussi appelé **Shavon** chez les Lores dits « **Lak** » du Kurdistan, est un thème triste durant lequel les femmes endeuillées se griffent le visage. Ce **Maqam** est également connu du répertoire de deuil kurde^{130 131}, où son rythme accompagne les lamentations.
- Le **Maqam** de musique de danse **Do-pa** (lire plus haut) est également utilisé dans ces deuils¹³².

¹²³ Cf infra, paragraphe 2.2.1.3

¹²⁴ Cf [FARZIN, 2008]: "Mourning and its ritual in Lorestan enjoy a long history. A number of the customs and rituals are reminiscent of ancient Iran. The object excavated at pre-historic grave site of Lorestan point to beliefs still alive amidst the mourning rituals of today, in spite of the period of 3,000 years having passed over them. The so-called **Chamar** and **Taze** and **Azna** remind one of the mythical scenes of the **Shahnameh**, Katayoun's mourning over Esfandiyar or Rostam over Siyavosh. The ritual includes decorating the dead person's horse with colorful or black cloths, putting the saddle upside down on the horse (so-called **kotal kerdeh**), **sorna** (regional wind instrument) and **dohol** (regional percussion) accompaniment, march of the **kotaled** horse round the **Tarm** and **koushk** (...), women cries accompanied their scratching their faces, torn clothes, torn hair, as well as the men cries and tears. The quality of the ritual (**pors** in Lori, and **Pers** in Laki) depends on the socio economic class to which the deceased belonged. As for the younger dead people, also the celebrities, the ritual are greater."

¹²⁵ Cf infra, paragraphe 2.2.1.3

¹²⁶ Cf [SOLEIMANI, 2010]

¹²⁷ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999]

¹²⁸ Cf infra, paragraphe suivant

¹²⁹ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999]

¹³⁰ Cf infra, paragraphe suivant

¹³¹ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999]

4.5 Dans la musique kurde d'Iran

La musique kurde est elle aussi enracinée dans un patrimoine oral de chants de travail (*Berdolavi*, *Kalhuri*), de genres pastoraux, et de genres épiques (*Shahnameh khani* et autres). Un inventaire complet des répertoires populaires kurdophones de bal et de travail a été publié par Bahman KAZEMI, sous la forme de trois monographies « géo-musicales », traitant respectivement des répertoires au Ilam¹³³], au Talesh¹³⁴ au Kurdistan, au Kermanshahan et au Khorasan¹³⁵. Ce travail remarquable met en lumière quelques sonneurs anonymes, district après district. KAZEMI a également consigné avec soin la notation et les paroles des chansons.

La tradition des conteurs (*shirokbej*), menestrels (*stranbej*) et des bardes (*dengbej*), est notamment répandue de part et d'autre de la frontière Iran-Irak et en Turquie¹³⁶. Tandis que le genre épique *Lawiken siwaran* (« chants de cavaliers ») s'accompagne à présent du luth *tanbur*, les genres *Delal* (« beau ») et les poésies de deuil *Lawij*, s'accompagnent effectivement du chalumeau *Duduk* / *Balaban* et du tambourin *dayereh*¹³⁷. Les interprètes kurdes de *Sorna* / *Dohol* sont malencontreusement nommés localement *motreb*¹³⁸. Rémunérés, ils sont peu considérés, par opposition aux détenteurs de répertoires vocaux du patrimoine oral kurde. DURING souligne notamment le relatif prestige de ces chanteurs-compositeurs kurdes, dont certains se firent connaître en enregistrant dans le registre semi-savant pour la radio (Aziz SHAHROK, Hasan ZIRAK, Ali MARDAN).

4.5.1 La musique de danse kurde d'Iran

Quant à elle, la musique de danse kurde cumule quelques rares emprunts mélodiques et chorégraphiques, notamment partagés avec le répertoire à danser des lores (l'emprunt inverse est plus important, quantitativement), mais son originalité se trouvera plutôt dans son agencement original de ces éléments, propre au goût kurde de la fête. On peut vraiment caractériser le goût kurde par la prééminence des genres de danses en chaîne. Cette caractéristique des genres à danser kurdes s'exprime dans la participation déclarée des femmes à ces chaînes souvent mixtes, favorisée par l'absence manifeste de puritanisme chez les kurdes sunnites laxistes d'Iran. Une autre caractéristique, peut être commune avec la musique azérie est l'accélération étagée du rythme de la suite à danser, généralement en deux à trois étapes soudaines. Chaque étape a un pas caractéristique, adapté à son rythme.

[IZADY, 1992] évoque la totalité du répertoire de la musique à danser kurdes sous le vocable de *Dilok*. Les appellations qui suivent¹³⁹ sont mal connues en persan, et nous présumons qu'elles sont issues de dialectes kurdes septentrionaux (ex : Kurmanji ou kurdes de Turquie). Le *Dilok* est une « collection of very short lines of poetry sung to dance music »¹⁴⁰. Les thèmes de danse *Chori* des kurdes de l'Ouest sont appelés *Ielli*. Leurs rythmes et leurs variantes sont très nombreux (*Govend*, *Botani*, *Deriki*, *Amudi*, etc...), tous nommés selon leurs lieux d'origine). *Govend*, *Bériyo* (« laitière »), *Tenzere*, *Sêxani*, *çaçanê siltanê*, *çepik* sont les plus répandus, presument au Kurdistan turc. La plupart sont accompagnés des percussions *blûr-dembilk* et du tambourin *daf* et du luth *tenbûr dembilk*. Dans les régions rurales de la frontière azérie, la musique de mariage est plutôt dominée par les chalumeaux *duduk* et *Sorna*, le tambour *dohol*.

Côté kurde iranien, le répertoire à danser est extrêmement populaire. Il participe même de la réputation des kurdes par delà des frontières géographiques de ce groupe, notamment au Lorestan, dans les grands centres urbains du centre de l'Iran et au Balouchistan. Les *Maqams* kurdes iraniens à sonner les plus répandus sont homonymes des pas de danse : le *Garyan*, le *Pesht-pa* ou *Posht-pa*, le *Fatha Pasha'i*, le *Lablan* ou *Ablan*, le *Khan Amiri*, le *Pa-Kotaki*, le *Seh-jar*, le *Tchopi*, mais aussi le *Heiran*, le *Shelan*, le *Jelo shahi*, le *Sarvar Sarvar*. Nous avons aussi trouvé de très nombreux points communs avec d'autres thèmes et d'autres pas de *Halay* d'Anatolie orientale (Diyarbakir, Bingöl) et d'Anatolie centrale (Erzurum, Erzincan). A l'instar du répertoire lore actuel, il subsiste aussi

¹³² Cf [SOLEIMANI, 2010]

¹³³ Cf [KAZEMI, 2011b]

¹³⁴ Cf [KAZEMI, 2011c]

¹³⁵ Cf [KAZEMI, 2011a]

¹³⁶ Cf [IZADY, 1992]

¹³⁷ Cf [NEZAN, 2006]

¹³⁸ Cf [DURING, 1995]

¹³⁹ Cf [IZADY, 1992]

¹⁴⁰ Cf [IZADY, 1992]

quelques **Maqams** kurdes à sonner de deuil : le **Tchamri**, le **Sahari** et Le **Shivani** [141], Le **sahari** est probablement hérités de la tradition des **Naqqarehkhaneh**.

Il semble que pour les sonneurs, le chalumeau **Sorna** et la double-clarinette **Dozaleh** se partagent le répertoire kurde iranien, cette dernière étant mieux appropriée à l'accompagnement des morceaux chantés. Pour la double clarinette **Dozaleh** Muhammad BAHMANI (Sanandaj) et Dust Ali FELLAHTI (Ilam) ont enregistré les sessions les plus complètes. Masureh SABETZADEH s'est par exemple focalisée sur ce répertoire de danse de la province actuelle du « Kurdistan »: Sanandaj, Marivan, Saqqez, Mahabad, ...Orumieh¹⁴². SABETZADEH a commenté l'étonnante session de danses kurdes du Muhammad BAMANI sur le **Dozaleh**. Ce répertoire se répartit entre des mélodies de taraneh monodiques et d'autres morceaux basés sur 1 à 3 motifs mélismatiques rapides. La structure monodique se prête à la performance responsoriale chant / **dozaleh**: la phrase courte (nous parlerons ici de « thème monodique » souvent lui-même mélismatique mi-lent), répétée à l'infini, est alternativement le support de phrases chantées courtes ou de réponses instrumentales. Si le mètre est généralement établi, chaque couplet se pose souvent sur deux à trois itérations du thème monodique.

L'introduction du **Balaban / Narmeh** semble plus tardive, et c'est sans doute une importation en provenance des provinces azéries d'Iran et d'Arménie. Le jeu d'accompagnement épique des **Ashiks** azéris n'existe pas dans le répertoire kurde iranien. Nous avons vu plus haut qu'il accompagne les genres **Delal** (« beau ») et les poésies de deuil **Lawij** au Kurdistan de Turquie. On le trouvait aussi dans l'accompagnement des conteurs de **Shahnameh (Shahnameh Khaneh)** ¹⁴³. Côté kurde iranien, l'instrument a plutôt été adapté au répertoire de mariage, qu'il a influencé par ses nuances. L'instrument, moins sonore que la **Sorna**, peut, de nos jours, lui être préféré pour des performances données en intérieur, accompagnées du tambour-calice **Zarb** ou au tambourin **dayereh** plutôt qu'au **dohol**. Il a même été utilisé parfois pour le bal en lieu et place de la **Sorna**. Dans la région de Sanandaj et de Hawraman, on le joue plutôt rarement avant le bal de mariage, généralement en réunissant les amateurs et les anciens dans une salle à part. Contrairement au répertoire de bal (**jashn-e arusi**), il s'agit de **Maqam** nostalgiques: le **Siatchaman**, l'**Allah Veissi**, le **Heiran**, et le **Vah Qatar (Padakhtehi)**.

[NASROLLAHPOUR, 1999] a recensé :

- d'éminents interprètes kurdes iraniens contemporains de **Sorna**: Ali Dust FELLAHTI (b. Shadabad (Ilam), 1932 AD), Muhammad BAHMAN (b. Bahmanabad / Bamanaveh, 1925 AD), Abdallah SHARIGHI (b. Gazgazareh (Ilam), 1926 AD), Qader QADERI (nomade né à Goyzan, 1927 AD), Moradi RAHSPAR (b. Kermanshah, 1931 AD), Hosein NURANI(b. Sanandaj, 1931 AD), Hazratallah HAQ SHENAS (b. Kamiaran)
- d'éminents interprètes kurdes iraniens contemporains de **Balaban / Narmeh**: Ashman MOHAMMADI (b. Qarehkand), Muhammad Aref TAHEMASEBI (région de Sanandaj), Ata HAQ SHENAS(Kamiaran), Nabi KHAZARI (b. Doshahri , 1934 AD)
- d'éminents interprètes kurdes iraniens contemporains de **Dozaleh**: Ali Muhammad RAHIMINEJAD (b. Shirvan, 1955 AD), Morad NAHAVANDI (b. Shahr-e Ilam, 1937 AD), Rasul KIAVOSHNIYA (Hazirkand (Bukkan), 1942 AD), Hasan MUSTAPHIPOUR (b. 1932 AD, Mahabad).
- d'éminents facteurs kurdes iraniens contemporains de **Sorna**: Rafik MADJIDANI (Kermanshah), Nazr ARMIN (Kermanshah), Vali Muhammad RAHIMI (Kermanshah), Allah Nur RAHIMI (Kermanshah), Allah Bakhsh RAHIMI (Kermanshah), Ustad Ibrahim KHARAT (Kermanshah), Ustad RASHID (Sanandaj), Kak ABDALLAH (Sanandaj), Ustad FAIQ (Kamiaran), Ahmad MANUCHEHRI (Kamiaran), Ustad HOSEIN (Kamiaran), Toufik « SANANDAJI » (Kamiaran), et Ali-Shihr « KERMANSHAHI » (Kamiaran).

¹⁴¹ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999]

¹⁴² Cf [SABETZADEH, 2003]

¹⁴³ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999]



FIGURE 21 : Danse en chaine kurde *Tchopi Kordi* ,ici accompagnée au chalumeau *balaban* (Saqqez)

.۱۱ دو پا
DO PÂ

♩.=70

be rao bar gar be rao bar gard

FIGURE 22 : Fameux thème de *Dopa* kurde, tel qu'il est encore interprété par les sonneurs bakhtiyari et lores. Le thème enjoué a été adapté pour le *kemancheh* également. Transcription [LAK, 2005]

4.5.1.1 Les pas de danses kurdes en chaîne

Mansureh SABETZADEH s'est par exemple focalisée sur ce répertoire de danse de la province actuelle du « Kurdistan ». Selon elle, les pas de danses en chaîne les plus répandus du Kurdistan iranien sont :

--Le **Garyan** est une mélodie semi-lente, répétée en boucle. Le **dozaleh** donne la réponse à ce chant monodique sur le même thème. La performance complète emploie environ trois thèmes successifs. La danse est un pas lent pour démarrer la danse en chaîne.

--Le **Pesht-pa** ou **Posht-pa** ("derrière la jambe") et **Joft Pa** (« pas double ») sont des pas plus rapides, qui doivent leur nom au coup de pied sur l'arrière de la jambe – s'agit il d'une appellation locale du **Do-pa** ? - . La mélodie, de structure mélismatique est répétée en boucle sur un rythme plus rapide (80 bpm). Le **dozaleh** donne la réponse à ce chant monodique sur le même thème. Nous avons trouvé un thème homonyme **Ceft Ayak** (« pas double ») dans le répertoire des sonneurs de Diyarbakir et Bingöl (Kurdistan de Turquie – Anatolie Orientale), le thème de ce genre kurde de Turquie est strictement celui de la danse connue sous le nom de **Do pa**, ou « **kordi** » au Lorestan [partition bakhtiyari, FIGURE 18].

--Le **Fatha Pasha'j** est également un pas de danse plus rapide. Mohammad BAHMAN interprète ce genre de façon exclusivement instrumentale. La performance complète emploie environ trois thèmes successifs. Les trois mélodies successives, de structure mélismatiques, sont répétées en boucle sur un rythme plus rapide (120 bpm).

--Les **Lablan** ou **Ablan** sont des pas qui consistent à plier les jambes, présumément un peu à la manière des danses cosaques. Le **Chamshar** et les **Sar Chupi** en sont des variantes. Le **dozaleh** donne la réponse à ce chant monodique sur le même thème.

-- **Khan Amiri** est un pas de danse complexe : danse en rang qui consiste à heurter le sol à trois / quatre reprises entre chaque pas de la chaîne. Son nom désigne explicitement son origine lore. Le **Khan Amiri** est une mélodie monodique semi-lente, répétée en boucle. Le **dozaleh** donne la réponse à ce chant monodique, toujours sur le même thème semi-lent.

-- **Pa-Kotaki** est un air de danse en rang . Son nom semble indiquer qu'il est en fait emprunté au **Pakotali**, un maqam introductif du répertoire des sonneurs de deuil lores.

-- Le **Seh-jar** est un pas de danse très proche du pas à trois pas du **Seh-pa** des bakhtiyaris, du **seh Qarseh** des Kurmanjis du Khorassan. Il est généralement interprété en fin de morceau. Le **Sejar** est une mélodie monodique lente, répétée en boucle. Le **dozaleh** donne la réponse à ce chant monodique, toujours sur le même thème semi-lent.

-- Le **Tchopi** est un pas de marche très populaire, glissant et chaloupé. De nos jours, cette danse est souvent mixte. A la **Sorna**, Mohammad BAHMAN interprète ce genre de façon exclusivement instrumentale. Les trois mélodies successives, de structure mélismatiques, sont répétées en boucle sur un rythme plus rapide .
Accompagnée au **dozaleh**, la performance complète est une mélodie rapide, répétée en boucle. Le **dozaleh** donne la réponse à ce chant monodique sur le même thème .

-- Le **Do-pa** un pas caractérisé par deux pas. Il est commun avec les pas homonymes de **Dastmal Bazi** des Bakhtiyaris.

-- Le **Seh-pa** un pas caractérisé par trois pas Il est commun avec les pas homonymes de **Dastmal Bazi** des Bakhtiyaris. On trouve aussi le **Uç Ayak** (« pas triple » en turc, ou « **Seh pa** » en persan) aussi loin que dans les répertoires de danse de Kars et de (Sanli)Urfa, au Sud de la Turquie .

-- Le **Tchehr-pa** un pas caractérisé par quatre pas

-- [SABETZADEH, 2003] a également recensé un thème conclusif du **Tchopi**: le **saravaneh**. Ce thème, un emprunt aux cérémonies des mariages lores selon SABETZADEH, était généralement chanté par les convives lorsque la fiancée atteignait la maison de son époux. Nous avons décrit plus haut un genre **saravaneh**, ou **Savar Bazi** dans les **Maqam** de danse des lores et des bakhtiyaris. – On le rencontre sous l'appellation locale de **Sarvar Sarvar** un **maqam** qui connaît deux sous variantes [NASROLLAHPUR, 1999]:

--- Le **Savaraneh Khav**:

--- Le **Savaraneh Jengi** (litt. « **Savaraneh** martial »):

4.5.1.2 Les pas de danses kurdes régionaux

Originellement, les danses kurdes "en chaînes" était vraisemblablement accompagnées du tambour **Dohol**, du chalumeau "**sorna**" ou, plus rarement de la double clarinette Dozaleh¹⁴⁴. Cette danse en chaîne consiste en une escalade progressive de pas au tempo croissant (des mesures 2/4, 7/8 à la mesure 6/8). La plupart des pas ci-dessous sont réhaussé par des déhanchements saccadés, parfois suggestifs. On peut y voir une influence des danses arabes d'Irak. SABETZADEH a décrit les pas suivants:

- le pas nommé **Kermanshahi**, originaire de Kermanshah. Ce pas peut être interprété entre le **Garyan** et le **Pesht-pa**, il consiste en de grands bonds les bras ouverts. Les mélodies successives, de structure mélismatique sont répétée en boucle sur un rythme très rapide (120 bpm), par exemple en le ponctuant d'un bref rappel de tonique (effet fugitif de bourdon).
- le pas nommé **Marivani**, originaire de Marivan. Les pièces, strictement instrumentales pour le **dozaleh** ou la **Sorna**, sont des successions de motifs mélismatiques courts et rapides.
- le pas nommé **Afshari / Oshari**, danse en chaîne / en rang originaire des environs de Sanandaj . Nous avons vu plus haut que ce pas et son **maqam** sont connus sous ce nom ou encore celui de **Ghatar** dans la danse lore.
- le pas tournant nommé **Zangi**, d'origine non élucidée
- le pas nommé **Mokriyani**, originaire de Mahabad. Ce pas, proche de celui du **Sar chupi** anime une chaîne de danseurs qui se tiennent par l'entremêlement de leurs mains.
- le pas nommé **tesiyok** ou bien **milane**, rapporté par [NEZAN, 2006] sans doute au Kurdistan turc.
- [NEZAN, 2006] évoque aussi un style de danse de duel de sabre, nommée **dilana sûr û mertal**, dont la description n'est pas sans rappeler la version martiale des **Tchub Bazi** des bakhtiyari et autres variantes de **raqs-e Shamshir** (« danse du sabre ») des baloutches.
- [NEZAN, 2006] évoque aussi un style de danse de duel de cavaliers, nommée **Cirit**, dont la description n'est pas sans rappeler la version martiale des '**Asp Bazi** (« jeu du cheval ») des Kurmanji du Khorasan .
- Le **Saqzezi**: nous n'avons pas identifié si il s'agit effectivement d'un pas en chaîne ou pas. Le **saqzezi** est une mélodie semi-lente, répétée en boucle. La mélodie consiste en deux demi-phrases (une qui monte, une qui descend) de mètre identique. Le **dozaleh** donne ensuite la réponse à ce chant sur le même thème.

4.5.1.3 Les rondes kurdes

[NEZAN 2006] a signalé des rondes au Kurdistan, présumément de Turquie

- le **girani**¹⁴⁵; une ronde lente, ondulante, rapportée sans doute au Kurdistan turc.
- le **xirfani**: une ronde très lente¹⁴⁶, sans doute au Kurdistan turc.
- le **shakaki**, répandu chez les Kurmanji du Kurdistan, d'Irak et du Khorasan. [SABETZADEH, 2006] la signale aussi au Sud du lac Orumiyeh. Ce pas consiste en une chaîne de danseurs qui se tiennent par la ceinture, et plus précisément du foulard qui en tient lieu. Il semble qu'il s'agisse en fait d'un pas de ronde¹⁴⁷.
L'interprétation est un jeu instrumental mélismatique enlevé. Les thèmes sont nombreux, trois à quatre par performance. On les interprète par exemple en boucle (ex : AAAAA-BBB-CCC-DDD-AAA-...).

4.5.1.4 Les pas de danses kurdes spécifiquement féminins

¹⁴⁴ Cf [SABETZADEH, 2003]

¹⁴⁵ Cf [NEZAN, 2006]

¹⁴⁶ Cf [NEZAN, 2006]

¹⁴⁷ Cf [SABETZADEH, 2006]

Les danses spécifiquement féminines imitent des animaux ou chantent par allégorie chorégraphiques d'autres merveilles de la Nature¹⁴⁸ telles que l'orage, l'amour, la montagne, etc... SABETZADEH a recensé, parmi les thèmes les plus significatifs:

- le pas nommé **sheykhaneh**
- le pas nommé **tchupi** , présumément le **Tchopi kordi** en fait

4.5.2 La musique de deuil kurde

Il s'agit vraisemblablement d'une tradition en extinction. Peu de documents mentionnent ces **maqams**, qui semblent être joués dans le contexte religieux convenu : les deuils traditionnels, et , vraisemblablement aussi les deuils imamites de la ville de Sanandaj¹⁴⁹. Cette tradition est tout à fait similaire à celle des **maqams** de deuil des villes de Khorramabad (Lorestan), Shushtar (Ilam) et Qazvin.

--Le **maqam Sahari** (pers. « de l'aube ») ce **maqam** solennel est à présent joué indifféremment dans les deuils et dans les bals. Il était particulièrement répandu dans la région de Kermanshah. Les sonneurs montaient sur les points les plus élevés de la ville de Sanandaj « de façon à ce que chacun puisse entendre les instruments » , et l'interprétaient juste avant le lever du jour, d'où son nom. Il était sonné pour annoncer une nouvelle – généralement un deuil – et constituait donc une manière de l'annoncer . Dès lors « les auditeurs devaient se tenir prêts [NLDR : à la tenue des cérémonies de deuil] »¹⁵⁰

--Le **maqam Shivani** ce **maqam** solennel est à présent joué dans les deuils. Il fait suite à la performance du **Sahari**, et il rythme généralement la scène des lamentations des femmes proches du / de la défunt(e). Cette performance est appelée **Vei-Vei** ou **Chin**¹⁵¹. Le rythme est explicite de cette lamentation.

--Le **maqam Chamari**, ou **Tchamari** : au Kurdistan iranien, ce **maqam** solennel est à présent joué pour des cérémonies de deuil (« **Aza(dari)** »). Le nom de **Chamari** est trompeur car il évoque la cérémonie de deuil des Bakhtiyari du Lorestan¹⁵², , proches du Kurdistan. Chez les lores, le **Chamari** n'est pas un **Maqam**, mais plutôt une commémoration des défunts sur une scène, au cours de laquelle on interprètes, précisément, les **maqam Shivani** et **Sahari** .

A Sanandaj, le **maqam Chamari** est joué pour la levée de corps et la procession **Tashi Djenazeh** qui le mène au cimetière. Les sonneurs ont pour usage de marcher et d'accompagner le défunt, au pas lent d'une mesure 4/4. Ce jeu est assez proche des marches interprétées pour les deuils imamites, il évoque surtout l'accompagnement des sonneurs de Khorramabad (Lorestan) et de Shoushtar (Ilam) des processions de deuil imamite – ex : **Ashura**, **Arbain**, etc...¹⁵³.

A Sanandaj, les sonneurs jouaient aussi les thèmes de **Naqqareh khaneh** pour les processions de Ramadhan. Pour cela, il se rendaient, encore une fois sur les points les plus élevés de la ville de Sanandaj, à la façon de l'annonce du deuil privé (**Sahari**)¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Cf [SABETZADEH, 2003]

¹⁴⁹ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999]

¹⁵⁰ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999], ibid

¹⁵¹ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999], ibid

¹⁵² décrites infra, paragraphe 4.4

¹⁵³ décrites infra, FIGURE 2

¹⁵⁴ Cf [NASROLLAHPOUR, 1999]

4.6 Dans la musique du Ilam

Vastes plaines aux confins du Kermanshahan et du Khuzestan, le Ilam est essentiellement une terre de nomadisme. Certes, les villes de Shushtar et d'Ilam y cristallisent un brassage de **Maqams** kurdes et . [KAZEMI, 2012c] y a inventorié les **taraneh** et les **Maqam** des sonneurs, sur la base de son expérience des genres lores et kurdes. Les sonneurs Morad « NAHAVANDI » et Ali Dust « FELLAHTI » y ont notamment transposé nombre de **Maqam** solennels de **Sorna** pour le **Dozaleh**.

4.6.1 Les **Maqams** de danse

Les **maqams** de danse du Ilam combinent des **taraneh** locaux à des genres kurdes (**Seh jar**, **Fatah Pasha**, **Pesht Pa**, **Mor**) et lores anciens (**Chamari**, **Savarane**, **Tchopi**).

4.6.1.1-- Le **Maqam Heyra** est un **maqam** de danse extrêmement répandu au Kurdistan iranien. Il en existe des variantes chez les nomades du Ilam : à Arkavaz et à Deharan¹⁵⁵

4.6.1.2--Le (**Maqam**) **Say Sama Pesht-pa** ou **Posht-pa** ("derrière la jambe") sont des pas plus rapides, qui doivent leur nom au coup de pied sur l'arrière de la jambe – s'agit il d'une appellation locale du **Do-pa** ? – [KAZEMI, 2012c]. On le trouve dans la ville d'Ilam. Il a d'autres variantes en 6/8, par exemple chez les nomades d'Arkavaz, de Malekshah.

4.6.1.3--Le (**Maqam**) **Fatha Pasha'i** est également un pas de danse plus rapide. Cet air à danser, extrêmement populaire au Kurdistan, a ses propres variantes dans la ville d'Ilam et partout au Ilam. On lui associe d'ailleurs localement le fameux taraneh local : « *Dio at(e)* ». Il a d'autres variantes en 2/4, par exemple chez les nomades d'Arkavaz, d'Abdanan, de Malekshah ou de Deharan.

4.6.1.4-- Le (**Maqam**) **Tchopi** est un pas de marche très populaire, syncopé (2/4). Au Ilam, il est accompagné au **dozaleh**. Par exemple dans la ville d'Ilam. Il a d'autres variantes en 2/4, par exemple chez les nomades d'Arkavaz, d'Abdanan, de Malekshah ou de Deharan.

4.6.1.5-- Le (**Maqam**) **Sama Qasri** doit son nom à la ville de Qasr-e Shirin (Dalahu) d'où il est probablement originaire. C'est un pas de marche, lourd en 6/8 dans la ville d'Ilam.

4.6.1.6-- Le (**Maqam**) **Saha Khani** est un **maqam** rapide en 6/8 dans la ville d'Ilam.

4.6.1.7-- Le **Abdul Baqer Khan** est un **maqam** basé sur le **taraneh** homonyme. Il remonte à Reza Khan PAHLAVI. Il est interprété / adapté par Morad « NAHAVANDI » dans la ville d'Ilam.

4.6.1.8-- Le **Maqam Ardabi** est un **maqam** basé sur le **taraneh** « *Mahdi Kem* ». Il est rapporté par le sonneur Mohammad Ali MOTAHARI vers Deharan (Ilam).

4.6.1.9-- Le **Bazeran** est un **maqam** basé sur le **taraneh** homonyme en 6/8 chez les nomades de Malekshah ou de Deharan.. On le connaît sous les noms de **Bazaran** ou de **Sangin Sama** au Lorestan, où nous avons vu que c'est un genre introductif du bal ¹⁵⁶. C'est sans doute le pendant du **Avval Karna**, dit **Bardasht** des Bakhtiari.

4.6.1.10-- Le **Gol Nazara** est un **maqam** basé sur le **taraneh** homonyme en 6/8 chez les nomades de Malekshah ou de Deharan..

4.6.1.11-- Le (**Maqam**) **Savar Hav** est un pas de marche, originellement un thème d'hommes qui partent à la guerre.. On le connaît ci-dessus sous la désignation **Savar-khaneh khav**, un thème de conclusion du **Savar/Savarane** chez les kurdes.

4.6.1.12 le **Maqam Arbi**, (probablement lié au **Arab Bazi** des kurdes) connu au Kurdistan et au Khuzestan, c' est une danse rapide d'inspiration du arabe du Golfe sur un mètre 2/4 chez les nomades d'Abadan, d'Abdanan, de Malekshah ou de Deharan.

4.6.1.13 le **Maqam Alparekah**, inspiré du **Taraneh** homonyme,, c' est un air à danser sur un mètre 6/8 chez les nomades d'Abdanan (Ilam).

4.6.1.14 Le **Seh-jar** est un pas de danse très proche du pas à trois pas du **Seh-pa** des bakhtiariis, du **seh Qarseh** des Kurmanjis du Khorassan. Le **Seh-jar** est lié à un **taraneh** lore ancien ¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Cf [KAZEMI, 2012c]

¹⁵⁶ Cf [SOLEIMANI, 2010]

¹⁵⁷ Cf [KAZEMI, 2012c]

4.6.1.15 Le (**Maqam**) **Baiwi Jemaan** est un pas de marche syncopée (7/8) qui célèbre l'arrivée de la mariée chez l'époux. On le trouve chez les nomades d'Abdanan.

4.6.1.16 Le **Maqam QasemAbadi** il est basé sur le **maqam** homonyme de mariage interprété au Gilan habituellement pour le **Arus keshun**. Il tire son nom de la ville de Qasemabad (Gilan). Joué au Ilam en 6/8, il y est rapporté par le sonneur Mohammad Ali MOTAHARI vers Deharan (Ilam).

4.6.2 Les **Maqams** de deuil

Ce répertoire porte la marque des deux groupes nomades qui ont influé sur les nomades de la région : les pasteurs lores et kurdes. Une particularité au Ilam est la transposition de ces maqam (Chamari, Shivani) par les sonneurs de **Dozaleh** de la ville de Ilam ; parmi lesquels les fameux Ali Dust FELLAHTI et Morad « NAHAVANDI » .

--Le **maqam Shivani** comme chez les kurdes et chez les lores, ce **maqam** solennel est à présent joué dans les deuils. Il fait suite à la performance du **Sahari**, et il rythme généralement la scène des lamentations des femmes proches du / de la défunt(e)]. Le rythme est explicite de cette lamentation. Il a d'autres variantes en 2/4, par exemple chez les nomades d'Arkavaz, de Malekshah.

--Le **maqam Chamari**, ou **Tchamari** : comme au Kurdistan iranien, ce **maqam** solennel est à présent joué pour des cérémonies de deuil (« **Aza(dari)** »). Le nom de **Chamari** est trompeur car il évoque la cérémonie de deuil des Bakhtiyari du Lorestan ¹⁵⁸ ou la commémoration des défunts chez les kurdes ¹⁵⁹. Il a d'autres variantes en 6/8, par exemple chez les nomades d'Arkavaz, de Malekshah.

¹⁵⁸ décrites infra, paragraphe 4.4

¹⁵⁹ Cf [KAZEMI, 2012c]



FIGURE 23: *Maqam* de danse *Fateh pashah* d'Abdanan, Ilam [KAZEMI, 2011c]



FIGURE 24: *Maqam* de danse *Fateh pashah* d'e Delaran, Ilam [KAZEMI, 2011c]



FIGURE 25: *Maqam* de danse *Fateh pashah* à Shahr-e Ilam, Ilam [KAZEMI, 2011c]

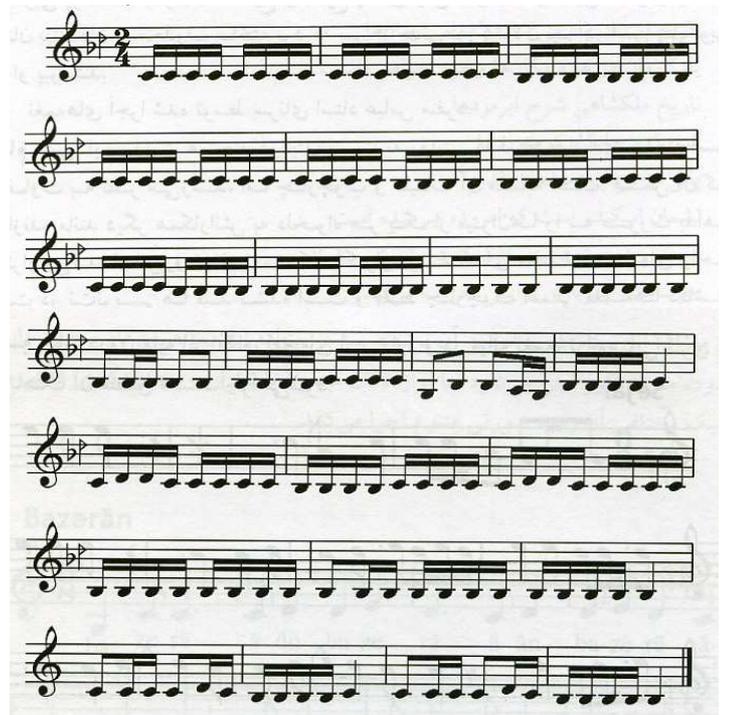


FIGURE 26: *Maqam* de danse *Fateh pashah* des nomades à Malekshah, Ilam [KAZEMI, 2011c]

4.7 Dans la musique azérie d'Iran

Contrairement aux autres provinces d'Iran, l'intégrité linguistique des azéris d'Iran ne souffre de quasiment aucune porosité avec le persan. Le parler azéri, d'origine turcique, ne partage avec le persan aucune structure grammaticale, aucune parenté linguistique, comme peuvent le faire les langues kurdes d'Iran, le tabari, le lori ou le bakhtiyari. Par ailleurs, l'héritage culturel commun avec de la Turquie, avec laquelle l'Azerbaïdjan partage effectivement des origines linguistiques altaïques, est aujourd'hui très lointain. Nous allons voir que, par ailleurs, l'Azerbaïdjan iranien pâtit d'une double-ambiguïté territoriale:

- La première est l'incohérence du découpage régional avec la réalité ethnique de l'Iran: le district de Maragheh, la province "d'Azerbaïdjan occidentale" (d'Iran) sont en fait des districts mixtes kurdes, tandis que l'aire turcophone azérie d'Iran s'étend en vérité sur les provinces d'Azerbaïdjan oriental, mais aussi sur celle d'Ardabil, celle de Zanjan, celle de Qazvin et même sur la moitié Ouest de celle de Téhéran. Toute cette aire turque-azérie est en outre remarquable de deux points de vue: Premièrement, elle est profondément chiite, contrairement à ses voisins du Caucase, du Kurdistan et de Turquie. Deuxièmement, son histoire contemporaine est originale, principalement marquée par l'exode rurale vers les grands centres urbains (Tabriz, Zanjan, Urmieh, Karaj, Saveh, Téhéran). De nos jours, toute cette aire est extrêmement urbanisée: les grands centres urbains sont eux-mêmes reliés par des grands axes, parsemé par le mittage rampant et les localités secondaire industrielles.

- La seconde ambiguïté est évidemment la séparation politique actuelle entre l'Azerbaïdjan iranien et l'ex-république soviétique d'Azerbaïdjan. Elle n'a pas été sans effets sur la culture azérie. A l'origine, le patrimoine musical de l'Azerbaïdjan "bakuvi" devait autant à l'héritage ottoman et persan qu'aux autres terroirs ex-soviétiques de la proche Arménie et du Caucase. L'Art du Radif de Tabriz peut encore en témoigner. L'ère soviétique a ensuite laissé une empreinte culturelle indéniable sur le territoire de la république actuelle d'Azerbaïdjan. Passés les effets de l'urbanisation et de l'industrialisation du pays, elle a, par exemple, participé à la canonisation de certains folklores, non sans en atténuer les particularismes "iraniens" ou orientaux en général. Sous cette ère, le **Mugham** - à l'origine un avatar original et virtuose de la musique sonnati iranienne - a souvent muté en une musique classique orchestrale cérémonieuse, avec son train de compositions contemporaines et de musiques de chambre. [DURING, 2006] déplore par exemple les dégénérescences modales partielles du **Mugham**, presument vers cette époque.

Dans le périmètre considérable de l'aire turcophone d'Iran, l'important exode rural a pour principal effet de favoriser à la fois l'érosion du patrimoine rural et l'émergence de traditions modernes (ou plutôt "néo-traditionnelles", comme il convient mieux de dire), vaguement influencée par la production de la république azérie voisine. La musique de danse en Azerbaïdjan iranien s'est ainsi présumément urbanisée bien plus tôt que dans les autres provinces. C'est du moins ce que l'on peut supposer de la quasi-inexistence actuelle des sonneurs de **toy** (bal) et surtout des nombreuses danses folkloriques à présent. A vrai dire, les soviétiques ont introduit l'accordéon (**garmon**) à Bakou au début du 20^{ème} siècle, et, par ses qualités mélodiques et pratiques, cet instrument s'est semble-t-il imposé facilement chez les musiciens populaires urbains en territoire iranien. Par ailleurs, concurrencé par le **Tchogur** azéri, le luth **saz** turc y est tardivement arrivé à son tour. Dans la seconde moitié du même siècle, le **garmon** était devenu l'instrument de bal par excellence: il accompagnait avec volupté les danses **Lezghi**, **Tarkmana**, **Valghari**. Nous verrons au Chapitre 8 qu'à l'instar des sonneurs, l'accordéoniste aussi est aujourd'hui menacé par la **Mozighi Shadi Arusi**. En bref, nous redoutons que nos investigations infructueuses sur les sonneurs d'Azerbaïdjan reflètent à la fois l'inconsistance d'un art "azéri" à part entière de sonneurs -**Sornazen**- et la folklorisation d'un art du **balaban / duduk** pour la performance épique.

Dans cette aire, typiquement, la musique de chalumeau **Sorna** a difficilement résisté à la progression de la musique épique locale. Les catégories recensées de sonneurs dans l'aire turcophone sont donc:

- les sonneurs des nomades **Shahsavan**. Parmi les rares enregistrements connus, la performance d'Hosein Ali HOSEINI Cette tradition a subsisté notamment chez les **Shahsavan**. Ces nomades sont rapportés dans les plaines du Nord Azerbaïdjan iranien dès avant le 13^{ème} siècle. Leur origine ethnique est probablement centrale-asiatique, et quelques rares groupes ont des ascendances kurdes. Le groupe se serait affilié au roi Shah ABBAS 1er, lequel cherchait à diversifier ses alliances antérieures avec les **Kizilbash** turkmènes. D'aucun prêtre même l'origine du groupe à ce décret d'alliance. A la fin du 17^{ème} siècle, les **shahsavan** se sont ensuite séparés en deux groupes: l'un demeurant en estive dans les plaines de Moghan ("**shahsavan** d'Ardabil") et les régions contiguës, l'autre ("**shahsavan** de Meshkinshahr") migrant beaucoup plus au Nord. Il se sont ensuite divisés en une trentaine de clans familiaux rivaux. Suite aux conflits frontaliers avec la Russie ils virent leur territoire de transhumance diminués (territoires frontaliers de l'actuelle république d'Azerbaïdjan) et surtout leur troupes furent vaincus par le Shah d'Iran en 1910.

Nostalgiques des rois safavides, les **shahsavans** sont chiites et de langue azérie, mais on considère qu'ils n'ont pas d'unité ethnique réelle, compte tenu de leur diaspora, à présent ancienne¹⁶⁰. Ils se répartissent à présent dans les provinces de Zanjan, Qazvin, Ardabil, Hamedan et au Nord du lac Orumieh.

- les sonneurs des clans du massif de l'Asparan. La Hozeye Honari a collecté l'enregistrement isolé d'un thème très mélodique pour la **Sorna**. Ce thème, nommé "*Jeng-e Koroghli*", (littéralement "la guerre de Koroghli") est un thème initialement écrit pour les récits de **Dastan** azéris épiques du "cycle de Koroghli". Le morceau est interprété à l'occasion du rite "**Zur Lama**", présumément un combat de lutte. Le sonneur enregistré était Mashallah AKBARI.

- Dans l'aire turcophone urbanisée d'Iran, nous avons décelé quelques rares sonneurs épars, cantonnés à des sollicitations isolées:

-- Rahim NUJUANI (Azerbaïdjan oriental), dans un registre très mélodique. Enregistrement produit à Qom.

-- Akbar QAVAMI (Shahriyar, Karaj) et Behnam JABERI (Azerbaïdjan d'Iran, localité non identifiée), tous dans un registre de **Maqam** de danse typiquement kurdes (**Do Pa, seh Pa, Tchupi kordi**). Le jeu thématique est typiquement très orné (mélismes, variations arpégées dans le thème).

- le jeu du balaban dans la performance épique (Ashiqs). Par ailleurs, pour ce qui est des autres ethnies non-nomades, l'Azerbaïdjan et l'Arménie sont les seules régions où les conteurs ont finalement pris le pas sur les autres groupes folkloriques (*luti, motrebi*, etc...). Cette transformation ne s'est pas faite sans profondément améliorer l'art archaïque du conte, et l'art de son accompagnement musical, bien sûr. Disséminée entre les frontières de la Géorgie, de l'Arménie, de l'Azerbaïdjan et de l'Iran, la musique épique des **Ashiqs** azéris se divise en trois variantes essentielles :

- Le Ganjabasar (dans l'ouest de la république actuelle d'Azerbaïdjan: Ganja, Towus, Shamkir, Qazakh, Gedabey, Kalbajar, Goycha) se caractérise effectivement par un duo **Saz** (luth **Tchogur**) et **Balaban / Duduk**. Les airs sont animés, et généralement accompagnés par une danse sautillante.

- Le Borchaly (dans les districts azéris de Géorgie ainsi que dans l'Ouest de la république actuelle d'Azerbaïdjan) se caractérise par un jeu virtuose de **Saz** (luth **Tchogur**). Le **Balaban / Duduk** en est donc théoriquement absent.

- Le **Shirvan** (en Géorgie et dans l'Est de la république actuelle d'Azerbaïdjan: Shamakha, Qobustan, Ismayilli, Saliyan, Kurdamir, Akhsu, Oujar, Qabala, Agdash, Zardab, Khachmaz), cette forme inclut à la fois quelques chansons et quelques intermèdes de la chanson classique **Mugham**, du fait que la plupart des musiciens peuvent indifféremment en interpréter des deux. Les deux styles se côtoient et s'influencent, ils ont donné des genres croisés, tels que le **zarbi-mugham**.

- le conte ashig iranien (Tabriz, Khoy, Zanjan, Marvand)

¹⁶⁰ Cf [MIRDAMADI, 2010]



FIGURE 27 : Danse **Asp bazi** des kurdes Kurmanjis du Nord Khorasan (Shirvan). Cette danse est en fait une variante du **Tchub Bazi**.



FIGURE 28 : sonneur de clarinette **Sorna** et de **Dohol** , Kermanshahan (National Library of Australia)

CHAPITRE 5

SONNEURS DE LA CASPIENNE

5.1 Dans la musique du Mazandaran

Le Gilan et le Mazandaran persistent à accueillir les migrations, jamais vraiment tarries depuis les baloutches, les khorassani, etc... Tant l'hétérogénéité géographique du Tabarestan, que son enclavement dans l'histoire récente de l'Iran, semblent raviver aujourd'hui les tendances identitaires « *tabari* » minoritaires dans ces grands centres urbains. La musique traditionnelle du Mazandaran connaît une certaine hétérogénéité géographique. [FATEMI, 2003] considère que la partie centrale de la région (de la ville de Sari à celle de (Bandar-) Nur) concentre l'ensemble des registres de la Province, tandis que les zones périphériques (l'arrière pays montagneux de Ghasemabad, Pol-e Sepid, Kord Kuy, et les collines de l'Est en général) n'incluent que certains de ces folklores endémiques. De rares citadins des plaines de Sari, Amol et Ghaeemshahr semblent trouver de nos jours leur racines dans un « neo-folklorisme » endémique : ils puisent dans le patrimoine pastoral des régions montagneuses du Mazandaran, et notamment l'arrière-pays de Sari et Pol-e Sepid. Pour preuve de cette tendance récente: l'instrumentarium hétéroclite et la récurrence des genres prétendus endémiques. En 2010, ce mouvement revivaliste est délibérément soutenu par des actions croissantes de productions musicales coordonnées entre le label MEHRAVA (Sari) et la branche locale l'institut MAHOUR de Téhéran.

Noter que l'instrumentarium au Mazandaran distinguait jusqu'à récemment les musiciens semi-professionnels (musiciens-acrobates "Lutis" jouant de la vièle ***Kemancheh***, du chalumeau ***Sorna*** et les *tabla* ***Desarkuten***), des musiciens amateurs des villages (***Dotar***, ***lalehva***, ***Qarneh***). Cela suggère que la tradition de musiciens Luti au Mazandaran n'est pas une tradition issue du terroir, mais plus probablement une tradition importée. La plupart des sonneurs recensés sont effectivement concentrés autour de Sari: Aqa Jan FOYUJZADEH, Zolf Ali KUSHI (Kashi, à Sari), Qorban SADEQI (AhiMahale, Sari), Hosein MASHKIN (Gilan) et Qorban BABA'I (Mazandaran).

Dans le milieu amateur, la flute droite ***lalehva*** joue toujours, au Mazandaran comme au Gilan, un rôle d'accompagnement énergique plutôt inedit. Si on fait abstraction de son emploi fréquent dans le jeu non mètre (***Katuli***, ***Gharbani***), cette flute droite ***laleh*** / ***lalehva*** concurrence la ***Sorna*** dans l'interprétation à l'unisson des chansons épiques en mètre libre (***Surr*** / ***sukht***) ou surtout des répertoires instrumentaux pour la danse traditionnelle dans de petits ensembles (***Kemancheh***, ***Dotar***, ***Desarkuten***).

Incontestablement, les genres musicaux endémiques dominants au Mazandaran sont des genres vocaux répandus :

-- De par sa forme simple, le **Katuli** tend à présent à supplanter les autres dans les folklores du Mazandaran. A l'origine, c'est un chant de travail des bouviers (le nom **katuli** se réfère à une espèce de vache laitière) . Les onomatopées « *jan-jana* », « *aye* » sont récurrentes dans la forme traditionnelle du **katuli**, lequel s'accompagnait à l'origine de la **Sorna** ou éventuellement de la flûte **Lalehva**. Il se conclut généralement d'un thème final court, le **Keleh Haal**. Un autre usage consiste à présent à enchaîner le **Katuli** non métré avec un court chant métré **Kija-Jan**. Sous sa forme « écrite », ce **Katuli** complet s'adapte à présent à merveille à des petits ensembles folkloriques (luth **dotar**-vièle **kemancheh** - chalumeau **sorna** (ou **garneh**) - **tabla desarkuten**) pour les bals ruraux. Les plus connues sont les troupes SHEWASH et TALEBA de la région de Sari.

-- Le **Kija-Jan** est un court chant métré, à présent très utilisé après un **katuli** introductif en mètre libre. Il est aussi souvent caractérisé par une mélodie simple, rappelant la tonique de façon insistante, par exemple par la répétition d'un thème montant dans un intervalle ne dépassant pas la quinte. Le mode *Shur* est omniprésent dans ce répertoire.

-- le **Najma**, un thème en mètre libre, pour le chant. Ce genre est connu également sous ce nom dans d'autres provinces d'Iran¹⁶¹. Il serait originaire du répertoire traditionnel nomade du Fars (Qashqayi ou Bakhtiyari?).

-- l'**Haqqani**, un thème en mètre libre, pour le chant. Egalement appelé **Sanam**.

-- le **Valegh -Sari**, un genre de **Katuli** au Mazandaran occidental

-- l' **Amiri**, désigne un genre de chansons sentimentales, en mètre libre, dont les premières furent originellement écrites par Amiri « PAZVARI ».

-- le **Kele haal**, un thème final du **katuli**

-- le **Hayai**, un genre vocal en mètre libre répandu dans les contrées orientales de la Province.

Hormis le **Taleba**, tous ces chants sont originellement non métrés. La plupart sont populaires, et la flûte droite **Lalehva** et/ou la vièle **Kemancheh** accompagnent à présent à l'unisson ce qui fut longtemps un exercice a capella. Si on fait abstraction des jeux non métrés, le jeu énergique de cette flûte droite **laleh / lalehva** au Mazandaran a des qualités rythmiques particulières. En effet, cette flûte est employée avec une grande dextérité rythmique pour mener de petits ensembles (**Kemancheh**, **dotar**, **desarkuten**) à l'unisson dans des musiques de danses métrées (**katuli**, **Chakkeh**). Ces genres ont été préservés sous cette forme par des petites formations semi-professionnelles. Actuellement, les troupes TALEBA et SHEWASH, coachées respectivement par les compositeurs Amir KEIKHUSHRO et Ahmad MOHSENPOUR sont les plus prolifiques.

La performance vocale actuelle de ces genres les combine à présent en petites suites, formatées pour la performance publique, le bal ou la radio-diffusion. Selon [FATEMI, 2002, 2003], de tels quartets folkloriques enchaînent par exemple la "suite" **Amiri + Taleba**, ou encore les "suites" **Najma + Haqqani** ou **Katuli + Kelehal**, etc ... Le **Katuli**, par exemple, est un genre répandu, traditionnellement adjoint à de courtes chansons métrées en quatrain (**Chaharbeyti**). Il existe en outre quatre autres répertoires de chants séculaires et / ou épiques [MOSENPOUR, 1999] :

- le **Charvadari**, une chanson sautillante, reproduisant le rythme d'un cheval au galop, en 6/8.

- Les **Sukht** sont des chants épiques anciens. Par exemple, le Sukht-Khani est une chanson épique, pour relater les exploits du brigand local MOSHI dans les années 1950.

- le chant nostalgique de berger **Gharibi**, ou **gharibeh(al)** (parent du **Gharib** des bakhtiyari ?), interprété aussi bien au **lalehva**, au **Naqqareh / Desarkuten** et à la **Sorna**.

- le chant de berger **Khamar Sari**

Ces deux régions hospitalières persistent néanmoins à accueillir une migration, jamais vraiment tarie depuis les baloutches, les khorassani, etc... Tant l'hétérogénéité géographique du Tabarestan, que son enclavement dans l'histoire récente de l'Iran, semblent raviver aujourd'hui les tendances identitaires « *tabari* » minoritaires dans ces grands centres urbains. De rares citadins des plaines de Sari, Amol et Ghaemshahr semblent trouver de nos jours leur racines dans un « *néo-folklorisme* » endémique : ils puisent dans le patrimoine pastoral des régions montagneuses du Mazandaran, et notamment l'arrière-pays de Sari et Pol-e Sepid. Pour preuve de cette tendance récente: l'instrumentarium hétéroclite des groupes musicaux identitaire mélange les genres des Lutis et de la performance villageoise amateur. En 2010, ce mouvement est délibérément soutenu par des actions croissantes de productions musicales coordonnées entre le label MEHRAVA (Sari) et la branche locale l'institut MAHOUR de Téhéran.

¹⁶¹ Cf [FATEMI, 2002]

5.1.1 Sema, la danse rurale du Mazandaran

Le **Sema** ("**Dihati**") est à l'origine une danse rurale spontanée [FATEMI, 2003]. Les paysans l'interprétaient à l'origine sur le seul battement rythmique d'une bassine retournée (**Tasht**, **Legan**, d'où l'expression "*posht lak kutun*"). Progressivement, cette tradition s'est embellie avec des costumes traditionnels (**Shelshevar**) et des clochettes. A présent le **Sema** (ou **Chakke Sema**) est devenu une danse collective en fleur, assez proche des **Do Chubeh** des kurmanjis du Khorasan. Ses thèmes sont traditionnellement des **Sema Hal** en 6/8. Sa danse compte deux pas principaux:

-- Le **Ye Vari Sema** ("**Sema d'un coté**") est un pas de danse qui consiste à se pencher sur le coté en équilibre sur un pied en un mouvement tournant.

-- Le **De Vari Sema** ("**Sema de deux cotés**") est un pas de danse qui consiste à se pencher alternativement vers la gauche et vers la droite, puis à s'immobiliser au son des battements sur la bassine (**tasht**).

MOHSENPOUR parle aussi du **Seh-chekkeh** comme étant une danse caractérisée par trois pas en zigzag, très proche du pas à trois pas du pas "**Seh-jar**" du **Tchopi Kordi**, du **Seh-pa** des bakhtiyaris ou encore du pas homonyme **seh-chekkeh** de Torbat-e Jam¹⁶², mais il n'est pas clair si il s'agit là véritablement d'un pas de **Sema-Dihati** ou bien d'une influence du Khorasan.

On le comprend, le **Sema-Dihati** est un genre très ancien et qui n'est plus pratiqué sous cette forme spontanée que dans des régions très reculées. Il s'enracine dans un instrumentarium rudimentaire (**Tasht**, **Qarneh**...) qui le distingue historiquement du répertoire des sonneurs de **Sorna** de la région centrale. En 2010, le revivalisme du **Sema** traditionnel est soutenu par les folkloristes Keivan PAHLAVAN Sasan FATEMI et Ahmad MOSENPOUR. Nous nous intéressons par exemple au *revival* récent de la clarinette pastorale **Qarneh** par les folkloristes Lotfollah SEIFI et Parviz ABDALLAHI dans la région d'Amol. Dans son élan revivaliste, la troupe SHEWASH l'a intégrée dans son instrumentarium (Ahmad ALIZADEH).

5.1.2 La musique des sonneurs pour la danse au Mazandaran

Selon [FATEMI, 2002], les célébrations de mariage voient les tabaris interpréter la quasi-totalité des répertoires professionnels et amateurs du folklore traditionnel.

-- les Lutis "**Sorna-chi**" mènent les festivités des préliminaires et du bal.

-- les performances des amateurs et des **Shahr-khani** (chantres, poètes locaux) ponctuent la veillée des préliminaires.

[FATEMI, 2002] a donné une description exhaustive des répertoires interprétés à cette occasion, et une bonne compréhension nécessite d'en relater ici la teneur. FATEMI pratique dans leur répertoire de **Sorna** une dichotomie intéressante entre

-- les **Maqams** thématiques de danse (**Jelo dari**, **Yek Chubbeh**, **De Chubbeh**), exclusivement interprétés par les sonneurs et dansés par les Lutis de la troupe. Ce sont des thèmes construits sur des mètres fixes pour la danse. Parmi eux, le **Yek Chubbeh** et le **seh Chubbeh** sont présumément empruntés aux répertoires du Khorasan. ils sont de la même famille que les **Seh Qarseh** des Kurmanji ou bien les **Seh Chap** du Seistan Balochistan. Le **Shar-o shur** (dit **Kaboli**) est présumément héritée du répertoire du Sud-Khorasan ou du Séistan

-- des chants non mètres (**katuli**) ou mètres (**Kija jan**, en 6/8 ou en 2/4, 4/4) sont des chants traditionnels, qu'on aime soit à chanter à tue tête lors de la veillée des préparatifs, soit à insérer dans l'enchaînement instrumental des sonneurs du **Bala-Ye Nepar**, selon que leur mètre est compatible de celui de la danse qui récite¹⁶³.

-- les thèmes de liaison (**Pish Navazi / pish Namazi**, **Torkmuni**, **Rizeh Kari** et **Shar-o Shur**), traduisent les effets, et la virtuosité du sonneur en enchaîner les pièces et le différent mètres. Ces thèmes, ou "passages" sont des variations melismatiques, des développements sur de courts thèmes dans des mesures déterminées.

¹⁶² Cf [SABETZADEH, 2003]

¹⁶³ Cf infra, FIGURE 29

A la lumière de cette dichotomie, on peut entreprendre l'assimilation des différentes performances musicales du mariage au Mazandaran! Concrètement, Sasan FATEMI décrit le déroulement du mariage traditionnel typique comme nécessairement réparti sur deux jours:

- le premier jour comporte
 - le bal public **Bala-ye Nepar** ("du haut du balcon"), aussi nommé **Naqqareh-khani**.
 - la veillée des préliminaires.
- La seconde journée comporte
 - le bain de la mariée,
 - la parade de l'**Arus Keshun** vers la demeure de l'époux
 - un autre bal chez l'époux (type **Damadan**).

Comme son nom l'indique, le répertoire du **Bala-ye Nepar / Naqqareh-khani** est interprété le premier jour depuis le premier étage de la maison traditionnelle de l'époux, de façon à être entendus de tout le village. Cette performance d'avant mariage est typiquement l'apanage de musiciens professionnels Luti (un à deux chalumeau **Sorna**, jusqu'à six **Desarkoten**). Cette performance se déroule comme indiqué FIGURE 29¹⁶⁴. La séquence de la FIGURE 29 traduit aussi une accélération progressive du rythme de la danse, laquelle culmine avec les danses collectives **Jelo Dari**, et **Sema Hal**. Le rôle de liaison des passages mélismatiques (**Torkmun**, **Rizeh kari**, ou même des **Riz maqam**) est capital pour assurer la fluidité de la performance, laquelle monte progressivement en tension et en rythme.

Les détails de cette séquence sont néanmoins sujets à de légères contradictions selon les différents sonneurs interrogés. Tous ne s'entendent pas sur la cauda **Shar-e Shur**, notamment. Cela pourrait indiquer une légère dégénération de la structure originelle chez certains Luti. Les Luti enchainent de telles pièces de danse quasiment du matin du premier jour jusqu'au soir. La nuit tombant, le **Bala-ye Nepar / Naqqareh-khani** prend fin, mais la soirée est en fait propice aux derniers préparatifs de la noce en tant que telle, laquelle se tiendra le second jour. FATEMI insiste notamment sur trois assemblées villageoises nocturnes séparées et parallèles qui suivent. Ce sont par essence des assemblées de réjouissances, où les villageois enthousiastes pratiquent en chœur le chant amateur au son des flûtistes **Laleh-chi** (flûtes **lalehva**).

-- Le premier rassemblement distinct de cette veillée est celui des hommes d'âge mûrs (**Pir-e Mard Majles**), en présence d'interprètes **Shahr-khani** (chants, poètes) et de chanteurs amateurs de l'entourage des époux. A cette occasion, ils interprètent ensemble des chants tels que l'**Amiri**, le **Taleba**, l'**Haqqani**, le **Najma**, et indistinctement aussi des **Kija-Jan** et des **katuli**. Dans ces rassemblements, l'accompagnement au **lalehva** peut conditionner le choix des chants.

-- Le second rassemblement distinct de cette veillée est celui des femmes (**Zanan Majles**). Il est probable que cette réunion correspond à la fois à l'initiation de la mariée (**Arusan?**) ou du moins à un préparatif de la mariée (**Hanna bandan?**). A cette occasion, les femmes interprètent ensemble des chants des **Kija-Jan** et des chants **Avaz**. Elles dansent aussi le **Sema** traditionnel, tel que décrit au paragraphe 3.3.1. FATEMI insiste sur l'amateurisme de cette assemblée, et estime que la séparation des réunions n'est pas due à l'interdit religieux, mais plutôt à l'écart artistique avec celle des hommes mûrs (**Pir-e Mard Majles**).

-- Le troisième rassemblement distinct de cette veillée est celui des hommes jeunes (**Javadan Majles**). C'est par essence une assemblée d'amateurs. Les jeunes hommes proches de l'époux ou bien d'autres amateurs du voisinage viennent y interpréter ensemble des chants traditionnels. A cette occasion, ils chantent ensemble des **dobeyti**, des **Kija-Jan**, des **katuli**, des **Harayi** (Est du Mazandaran) ou des **Riz Maqam**. FATEMI décrit notamment un **katuli** progressif, le "**gili Be gil**" qui est entonné individuelle de façon sponsoriale tout à tour par les différents vocalistes (on parle de "**chaine**", ou **Raj-Khani**). Les chants - essentiellement des **Kija-Jan**, des **katuli** sont ensuite repris en chœur par tous les participants qui le peuvent. Dans ces rassemblements, l'accompagnement au **lalehva** peut aussi conditionner le choix des chants. En outre, le mécanisme de variation vocale sur les **Avaz** a été décrit et les **Avaz** "**Mish Hal**", "**Perjai Hal**", "**Shetteri**", et "**Ghaleh Reberdan**" sont cités comme emblématiques de cet art.

Le second jour est celui des rites de mariage proprement dit. Ceux-ci sont à nouveau accompagnés des sonneurs Luti "**Sorna-chi**". Le bain de la mariée est le point de départ de cette performance. A l'instar du **Abkhevani** (Gilan), les sonneurs accompagnent ensuite l'**Arushkeshun** au son d'un **Maqam** solennel particulier: le **Jelo Dari** ("**ceux qui précèdent**"). Comme son nom l'indique, ce **Maqam** est nommé d'après la position qu'occupent les sonneurs dans la parade d'**Arus Keshun**¹⁶⁵. L'arrivée de la mariée est ensuite généralement annoncée par le **Maqam Shar-o shur**.

Les festivités se décomposent ensuite en trois parties : le bal (**Damadan**) accompagné à nouveau par les sonneurs selon un plan similaire à la FIGURE 29, la compétition de **Avaz** - a capella - et les joutes de lutte **Koshti** (ou **Loucho** au Gilan) lesquelles peuvent éventuellement être accompagnées de sonneurs (**Maqam-e Koshti**).

¹⁶⁴ Cf [FATEMI, 2002] et [FATEMI, 2003]

¹⁶⁵ Cf [FATEMI, 2002]

D'autres sous-genres similaires non identifiés pour la **Sorna** ont été recensés¹⁶⁶ au Mazandaran :

- le **Sar Navazi**
- le **Chopun Hal, (Chapuni : berger)**
- le **Donbaleh mashal,**
- le **Taksari,**
- le **Abbas-khani,**
- le **Khark-hal,**
- le **Bazi-hal,**
- le **Cheragh-hal,**
- le **Zari-hal**
- Le **Riz-o variz**

5.1.3 La musique de joute au Mazandaran

Au Mazandaran, la lutte traditionnelle (**Koshti**) est encore pratiquée en plein air, par exemple à l'occasion des mariages. Contrairement au Khorasan ou au Golestan, la joute ne se tient donc pas dans une arène, mais au milieu d'un terrain plat à cet effet. Comme dans le cas des luttes du Khorasan, le sonneur a un rôle solennel dans l'accompagnement du combat. Néanmoins, les thèmes spécifiques à la joute recensés par [FARIDI HAFT KHANI, 2009] sont: essentiellement le **Maqam-e koshti ("maqam de lutte")**, ce dernier existe également au Gilan (**Koshtinoma, Maqam-e Koshti**).

Le microcosme des sonneurs au Mazandaran met en lumière la superposition de l'art rural local (**Sema**) avec celui des professionnels Luti, manifestement ultérieur. Il nous renseigne aussi sur la façon dont ceux-ci s'approprient les répertoires locaux, les combinent et les restructurent en traditions instrumentales sophistiquées. Il se téléscope notamment avec les comptines **Kija-Jan...** On observe surtout dans leur registre une multiplicité d'emprunts d'origines lointaines (**koshti, yek chubeh, Seh chubeh, Chahar chubeh, Kaboli**). Contrairement au répertoire du Gilan, très binaire, ce registre a recombinaison les thèmes en reproduisant à l'infini la syncope ternaire du battement de la bassine **Tasht...**

Nom du Maqam	Type mélodique	Mesure	Mètre (O/N)	Ordre	Dansé (O/N)	Chanté (O/N)
Pishnavazi	passage melismatique		figé	1	non	non
Katuli	(Thématique)		libre	2	non	oui
Yek Chubbeh	Thématique		figé	3	Luti seul	non
Torkmuni	passage melismatique	3/4	Figé ?	4	Non, liaison	non
Riz-e kari	passage melismatique		Figé ?	4	Non, liaison	non
De Chubbeh / kabuli	Thématique		Figé	5	Luti seul	non
Torkmuni	passage melismatique	3/4	Figé ?	6	Non, liaison	non
Riz-e kari	passage melismatique		Figé ?	6	Non, liaison	non
Jelo dari	Thématique	4/4	Figé	7	Non (procession)	non
Kija Jan	(Thématique)	2/4, 4/4	Figé	8	non	oui
Torkmuni	passage melismatique	3/4	Figé ?	9	Non, liaison	non
Riz-e kari	passage melismatique		Figé ?	9	Non, liaison	non
Sema Hal	Thématique	6/8	figé	10	Oui, collectif	non
Kija Jan	(Thématique)	6/8	figé	11	non	oui
Shar-o Shur	passage melismatique		Figé ?	12	non	non
Gavarge / leyla Gavarge	passage melismatique		Figé ?	12	non	non

FIGURE 29 : séquence des sonneurs Luti **Sorna-chi** pour le bal de mariage au Mazandaran

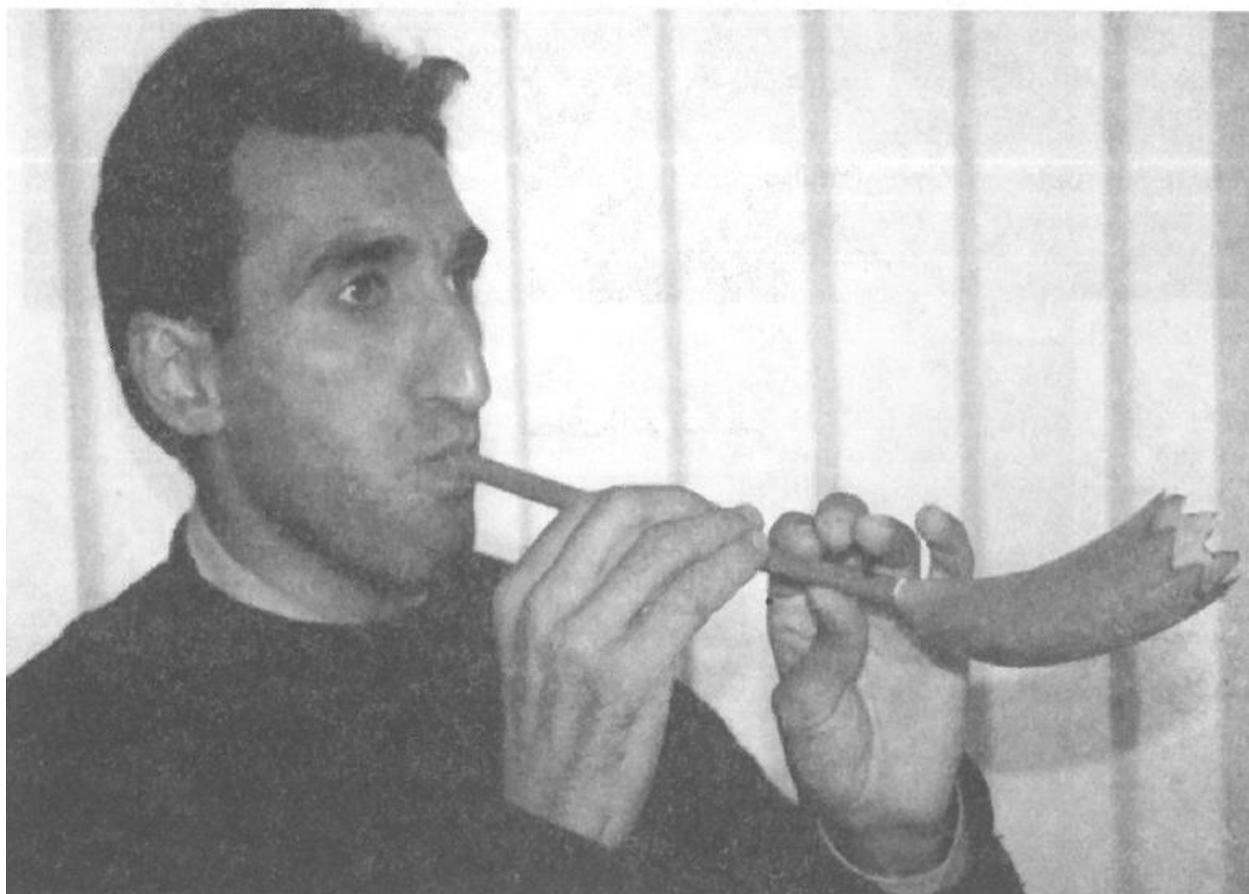


FIGURE 30 : le sonneur de **Qarneh** Parviz ABDOLLAHI a pris la suite du revivaliste Lotfollah SEYFI sur cet instrument rare du Mazandaran. Source [PAHLAVAN, 2010]

جلوداری

S

D

سماحال

S

D

شروشور

S

D

FIGURE 31 : transcription de trois pièces successives de **Sorna** (S) et **Desarkoten** (D) pour la parade nuptiale **Arus Keshun** au Mazandaran : **Jelo dari**, **Sema Hal** et **Shar-e Shur** [Sasan FATEMI, 2002]

5.2 Dans la musique du Gilan

Au Gilan, la musique traditionnelle locale se divise en trois catégories:

- Les **taraneh** locaux, des chansons populaires contemporaines. Elles s'accompagnent avec la vièle **kemancheh**, la flûte droite **laleh / lalehva** et / ou le luth **tanbureh** des kurdes du Talesh.
- les **chansons séculaires**, responsorial (**Vagir**) ou en mètre libre. Par exemple, la fameuse chanson "*Mobarak bad*" de mariage [FIGURE 42] est dans le style responsorial.
- La **musique instrumentale**, laquelle se répartit entre le répertoire de deuil imamite (trompes **Karne** de Lahijan) et la musique de danse. Cette dernière catégorie se répartit elle-même entre la musique des sonneurs de chalumeau **Sorna** et celle des joueurs de flûte droite **laleh / lalehva**. En effet, à l'instar du répertoire de **katuli** et de **Chakke** du Mazandaran, le jeu du **laleh / lalehva** au Gilan a des qualités rythmiques similaires à celui de cette région voisine. Il est employé avec la même dextérité rythmique pour mener de petits ensembles (**Kemancheh**, *tabla* "**desarkuten**") à l'unisson dans des musiques de danses métrées, un contre-emploi inattendu dans le contexte usuel de la musique de **Ney** en Iran ou en Turquie. Les sonneurs de **Sorna**, eux, s'illustrent dans deux sous-répertoires principaux: la musique instrumentale de danse et la musique de joutes de lutte (**Koshti Gileh Mardi**).

5.2.1 La musique de danse au Gilan

Comme nous l'avons suggéré ci-dessus, le répertoire de musique de danse du Gilan se répartit entre les joueurs de **laleh / lalehva** et les sonneurs de **Sorna**. Les répertoires actuels ont été collectés par Armin FARIDI HAFTKHANI au début des années 2000 (publication *Mahour institute*), parmi les sonneurs Aziz MOSHTAQ, Afzal MUSAVI (environs de Rudbar), Esfandiar ASHURI (Fuman), Hosein SABER (environs de FUMAN), Ali Jan RABII (Gilan occidentale). Tous ces sonneurs de **Sorna** ont leur héros: le défunt Jahan Shah KHAN, dont les enregistrements virtuoses ont été sauvegardés par cette publication de FARIDI HAFTKHANI. Le répertoire de mariage au Gilan, rythme les principaux moments du mariage. Il inclut, en sus des nombreux airs à danser ci-dessous, des taraneh et quelques chants séculaires de mariage.

- Au Gilan, le **khuncheh** (procession des cadeaux) est particulièrement ritualisé. Chaque élément du **Sofreh-ye Aghd** est apporté dans une coupe, portée sur la tête par l'une des danseuses. Elles arrivent en une procession à la maison de la mariée, accompagnées du sonneur et du tambourinaire (**desarkuten** ou **Dohol** en bandoulière) et dansent en cercle tout en portant les offrandes sur la tête.

- L'**Abkenari** est un thème de chalumeau **Sorna** en mètre libre, interprété au tout début de l'**Arus Keshun**. Il est particulièrement lent et solennel, car il accompagne l'instant important où la mariée quitte et fait ses adieux à ses parents, juste avant le départ de la mariée en procession ¹⁶⁷. Dans le répertoire de flûte **lalehva**, le **maqam** local équivalent est nommé **Gila Moqam**.

- L'**Arusborun** est un thème de chalumeau **Sorna**, accélérant progressivement, interprété après l'**Abkenari**. Le thème débute comme une marche lente, majestueuse, et invite progressivement à la marche et à la danse du groupe avec la mariée.

- Le **Joloyi** est une variante de l'**Arusborun** gilaki au Gilan occidental, interprété après l'**Abkenari**. Le thème invite également à la marche et à la danse du groupe avec la mariée. Mélodiquement, ce thème a un équivalent dans le répertoire de flûte **lalehva**: le **Zard-e Maliye** ¹⁶⁸.

- Les thèmes d'**Arus Keshun** du Gilan sont des thèmes de chalumeau **Sorna**. Pendant la procession de l'**Arus Keshun**, les morceaux "*Dushe Ava*" et "*Vashtane Parde*", ou encore le thème "**Galankeshi**" (thème pour la danse originaire du village du même nom). Les thèmes "**Galankeshi**" sont aussi transposables pour certains joueurs de flûte **laleh / lalehva** pour la danse.

- Les thèmes de danse pour le bal (**Ahang-e Damadan**) se composent essentiellement de thèmes populaires tels que :

--- le **ghasemabadi** -thème fameux et pas de danse homonyme originaire de l'Est du Gilan -, thème le plus répandu et le plus populaire au Gilan. Les pas originaux de cette danse progressive,

¹⁶⁷ Cf [FARIDI, HAFTKHANI, 2009]

¹⁶⁸ Cf [FARIDI, HAFTKHANI, 2009]

assez sophistiqués, jouent une à une les tâches de la culture du riz. Le **ghasemabadi** de Fuman est légèrement plus rapide¹⁶⁹

--- le **tondi**, comme son nom l'indique, un thème plus rapide pour la danse. il suit généralement le Ghassemabadi. On l'appelle localement aussi le **Pabazi** ou le **Lezqi**.

--- le **Raqsi Moqam** ("**Maqam á danser**") est un thème **Maqam** instrumental du repertoire de danse.

--- le **Ghusan Dokhan**, est un thème du repertoire de danse de la flûte **lalehva**. Il n'est que rarement adapté pour le chalumeau **Sorna**.

--- le **Moqam Koshti**, est un **Maqam** adapté du repertoire des sonneurs de joute de lutte (lire ci dessous)

5.2.2 La musique de joute au Gilan

Au Gilan, la lutte traditionnelle (**Koshti, Gileh mardí** au Gilan) est encore pratiquée en plein air, par exemple à l'occasion des mariages. Comme au Mazandaran, la joute ne se tient donc pas dans une arène. Le sonneur a néanmoins un rôle solennel dans l'accompagnement du combat. Les sonneurs se faisant dorénavant plus rares au Gilan, leur participation au **Dawr-e Koshti** est de moins en moins fréquentée, tandis que ces combats perdurent. FARIDI HAFT-KHANI mentionne explicitement que les sonneurs empruntent à cette occasion la totalité des **Maqams** de danse. Néanmoins, les thèmes spécifiques à la joute recensés¹⁷⁰ sont:

- le **Maqam-e koshti** ("**maqam de lutte**"), également appelé **Koshtinoma** au Gilan oriental. Il existe également au Mazandaran. Il semble que ce thème aux accents épiques tende à faire à présent partie du répertoire instrumental à son tour. Il existe également de tels **Maqam-e Koshti** dans les répertoires homonymes de chalumeau **Sorna** des sonneurs de Saqqez (Kurdistan) et de Zabol (Seistan).
- le thème de **Lafandbazi**, un thème exclusivement interprété au chalumeau **Sorna** pour les sports populaires.

5.3 Dans la musique de la Province de Semnan

La province de Semnan se situe à la croisée des provinces centrales (Tehran, Qom) et des provinces excentrées du Mazandaran, du Golestan et du Khorasan. Historiquement, cette aire, marquée par ces corridors (col de Firouzshouh, route de la Soie, transversales Semnan – Ardakan et Mahdishahr -Sari) a longtemps été nommée « Qumes » ou « Kumesh », et marquait, à l'Est, les marches antiques du grand Khorasan médiéval : jusqu'aux invasions mogholes, les cités antiques de Shahrud/Bastam et de Kharaqan se situaient peu ou prou sur la route de la Soie, à mi-chemin entre Rey et les cités fières de Khoshrowgerd – bourg à l'origine de l'actuelle Sabzevar - et Nishapour, vastes plaines désertiques entre le désert central et les pans méridionaux de l'Alborz. La Voie est restée longtemps fréquentée par les caravanes, tandis que la transversale désertique reliant Semnan à l'actuelle Ardakan connectait la province aux régions méridionales lointaines de Yazd et du Fars oriental. Tout comme la région de Téhéran, le Nord de la Province actuelle de Semnan est située sur le versant méridional de l'Alborz et en retient, à bien des égards, la culture tabari des hautes vallées : langue, art culinaire, poésie, **taraneh**.

En deux mots : le Nord et l'Est de cette aire sont marqués par les influences centrifuges – notamment du Khorasan et du Golestan –, tandis que le centre de la Province de Semnan retient davantage des **Avaz** et des épopées de héros tribaux, héritées de tribus arabes ou du Fars. Pour une raison inconnue, quelques unes de ces tribus lointaines se sont sédentarisées progressivement dans les bourgs situés au Sud de Garmsar, en limite du grand désert central. Ces canons du Centre et du Sud sont les marqueurs de la principale culture homogène de la Province, longtemps ignorée. A cet égard les collectes musicologiques 2007-2012 de Ruhollah KALAMI dans la région sont une première, et ont permis de décomposer la province en trois aires culturellement distinctes :

- les cantons du Nord-Est (Mayamey et les villages de Khij, Hoseinabad...): des villages très marqués par la culture épique turkmène des proches pentes du Turkmén sahra et du Golestan: les chansons épiques métrées, chantées en patois, s'accompagnent du luth **dotar**. La seconde influence majeure dans ce secteur étroit est celle des folklores du Khorasan : les danses empruntent tantôt à celles de Sabzevar (Khorasan Razavi), tantôt à celles de Qushan (Nord Khorasan). Les sonneurs y pratiquent la double clarinette **qushmeh** ainsi qu'une variante de la **sorna**, droite et courte.
- les cantons du Centre et du Sud (Damghan, Semnan, Garmsar, ainsi que les villages méridionaux de Qaleh Khaghab et Farivan): bas versant des contreforts méridionaux de l'Alborz, caractérisé par d'importantes cités

¹⁶⁹ Cf [FARIDI, HAFTKHANI, 2009]

¹⁷⁰ Cf [FARIDI, HAFTKHANI, 2009]

ouvrières – ex : agriculture, mines – de l'ancienne route de la Soie, elles-mêmes ouvertes sur les plaines du désert central. A Semnan et à Damghan, les répertoires s'enracinent plutôt dans le patrimoine traditionnel persan (: **Norouz-khani, Tazieh**,) mais surtout un apport important de traditions épiques des rares tribus arabes ou du Fars qui ce sont installées dans les bourgs du Sud de Garmsar (ex : genres **Dashti, Gol-Muhamad Baseri, Sarkaviri**). KALAMI dénote notamment des apports du Fars, par exemple parmi les **avaz Dashti**, et le jeu du **Ney** attenant. Les sonneurs, originaux, semblent cantonnés aux localités d'Eyvanake et de Qaleh Khaghab. Ils jouent notamment de la **Sorna** évasée, bien différente des **Sorna** courtes du Khorasan.

- les cantons du Nord (Eyvanake,) : cols et hautes vallées limitrophes du Mazandaran, situés sur les hauteurs de ce versant méridional de l'Alborz. Cette région est notamment influencée par la musique de la région de Sangesar (Mazandaran). Les conteurs y pratiquent des genres épiques tabari, notamment vocaux, s'accompagnant parfois de la flûte **laleh / lalehva**. A ce titre, l'influence tabari croise quelques emprunts anecdotiques à la musique épique des plaines (**Hoseyna, Sarkaviri**). Bien que située à l'Ouest, la ville d'Eyvanake se situe à la confluence du couloir Tehran –Firouzkouh et de la vallée d'Abesar (Eyvanake).

Dans la province de Semnan, la musique traditionnelle locale se divise en trois catégories:

- la musique épique : le corpus est relativement important, et, selon les cantons, les poètes vernaculaires de Semnan, du Fars et du Mazandaran en constituent les sources. L'interprétation donne lieu à des performances vocales. Comme dans l'Ouest de l'Iran, le **Shahnameh-khane** est relativement important. L'accompagnement du **Dotar** (au Nord Est) du **laleh / lalehva** (au Nord) ou du **Ney** (au Centre et au Sud), est aléatoire.

- La musique instrumentale occasionnelle interprétée à la **Sorna** ou au **Qushmeh**, accompagné du **dohol**. En sus des danses occasionnelles de mariage, il faut ajouter, au Nord de la Province, les thèmes d'accompagnement de la lutte en public (**Koshti**).

- Les taraneh locaux : Comme dans de nombreuses villes, une production locale de chansons (ex : **taraneh**) aux arrangements « classiques » : **santour, kamancheh**, existe dans la région. Méconnue de nos jours ; une production anecdotique de **taraneh** (chansons) en patois de Semnan est à signaler par exemple dans cette même ville.

5.3.1 La musique de danse dans la Province de Semnan

Dans ce contexte, les sonneurs de cette région perdurent essentiellement dans la musique occasionnelle : lutte (thème **Koshti giri**), mariage (**Hammam borun**, danses **Do Qarse, Se Qarse**) , Géographiquement, les sonneurs se réunissent autour de trois pôles

-Une aire d'influence notamment turkmène, située au Nord Est de la Province : Malamey, Hoseinabad et Khij: le répertoire des sonneurs de **Qusmeh** et de **Sorna** y emprunte essentiellement au répertoire du Mazandaran (airs occasionnels **Hammam Borun**) et du Nord Khorasan, et notamment des kurdes kurmanji de cette province (**Do qarse, Se Qarse, Asb-e Chubi, Chub Bazi**). Dans cet aire, les mélismes évoluent souvent dans un ambitus inexplicablement faible .

-Une aire d'influence khorasani, cependant isolée à l'Ouest, aux marches du désert : Qaleh Khaghab et Farvand. Malgré son éloignement, les sonneurs de **Sorna** et de **Qushmeh** de cette région connaissent nombre des airs à danser du Khorasan (**Do Qarse, Asb Davani**). Sur le plan rythmique et sur le plan mélismatique, le jeu y est néanmoins original : rythmes binaires et rapides pour des motifs courts alternés, type : couplet-refrain.

-Au centre de la province (Damghan, Semnan) : une aire d'influence nomade. Paradoxalement, le **balaban / duduk** y a été importé d'Azerbaïdjan non pour la danse. Sa capacité à imiter le **Ney** de cette aire, le sert dans la transposition d'**Avaz** (ex : **Sarkaviri**) et de **Dashti** habituellement interprétés au **Ney**.

CHAPITRE 6

SONNEURS DE L'EST DE L'IRAN

6.1 Dans les Provinces orientales de l'Iran

Cette aire regroupe : au Nord: la province du Nord Khorasan, au centre : les provinces du Khorasan Razavi et du Sud Khorasan, ainsi, au Sud que les Provinces de Kerman, du Seistan et du Balouchistan. Situé sur la route de la Soie, le Khorasan est encore de nos jours au carrefour des voies de communication avec l'Asie centrale. Sa grandeur historique passée a été remplacée par un indéniable dynamisme économique, sans doute doublé par l'attrait religieux de Mashhad. Cependant les contrastes sont immenses avec les confins désertiques de la province.

La culture des régions Sud et Nord de cette aire orientale de l'Iran sont respectivement polarisées par leurs populations baloutches et kurdes / turkmènes, lesquelles ont toutes de fortes traditions folkloriques. Si le Sud Khorasan assume les influences de la musique herati ancienne (Torbat-e Jam, Khaf) ou encore le folklore des tribus arabes (Birjand), les centres industriels du Khorasan central (Mashhad, Toos, Sabzevar, Nishapour) peinent à ignorer la multiplicité de ces apports. Ainsi, les contrées reculées du Khorasan préservent toujours, bien malgré elles, de grands sonneurs et des répertoires originaux.

6.1.1 La musique de danse des Kurmanji du Nord Khorasan

Les kurdes kurmanji du Nord Khorasan résultent de déplacements historiques de populations kurdes pour les besoins de la défense stratégique de ces marches orientales de l'Iran. Longtemps nomades, ces populations ont su garder leur langue et leur mode de vie, et ce malgré les groupes ethniques avoisinants : turkmènes et persans.

Peu nombreux et très concentrés au Nord-Est du Khorasan iranien, les artistes kurmanjis du Khorasan sont réputés dans les autres communautés de la région. Ils se rencontrent essentiellement à Qushan, Bojnurd, Zolmabad et Sabzevar. La musique des Kurmanjis du Khorasan se répartit en trois répertoires : les musiques de deuil imamite, la musique épique de barde **Bakhshis** (luth **Dotar**) et la musique de danse. Hors des grandes villes, les bardes (pers. **bakhshi**) sont les détenteurs de l'art de l'épopée, et n'y ont jamais subi la concurrence des **Naqali** urbain. Nombre d'entre eux embrassent la totalité du patrimoine épique local, et en apprennent les diverses composantes, indifféremment en kurde, en turkmène et en persan. Les sonneurs, quant à eux, sont bien souvent issus de milieux d'artisans, tanneurs, coiffeurs, dentistes, etc...

Le répertoire musical de danse des Kurmanjis du Khorasan est intéressant à double-titre. Tout d'abord parce qu'il a quelque peu préservé la fraîcheur désuète des danses anciennes du Kurdistan. Ensuite, de par la construction polythématique des thèmes de chalumeau, lesquels sont, comme la plupart de ceux du Khorasan, du Seistan, d'Afghanistan et du Balochistan, nettement plus sophistiqués que ceux de l'Ouest iranien. Ces thèmes sont indéniablement influencés par les autres musiques de danse de ses régions. De nombreux airs à danser sont en fait nommés d'après le **taraneh** dont ils sont les thèmes.

Au Khorassan, les "**ashik**" kurmanji sont des sonneurs réputés¹⁷¹. Ils y pratiquent des instruments de facture particulièrement traditionnelle: le chalumeau **Sorna** (le type "minimaliste", FIGURE 8, y est le plus répandu) ou la

¹⁷¹ Cf [YOUSSEFZADEH, 2002

double-clarinette **Qoshmeh** en ramure de rapace, accompagné du **Dohol** à deux membranes. Le **Qoshmeh** est donc d'une construction spécifiquement identique aux anciens **dozaleh** de la région de Sanandaj (voir illustration, FIGURE 6). On peut supposer que ce sont les kurmanjis qui l'ont diffusé sous cette forme (ramure de faucon) dans tout le Nord du Khorasan et dans les districts de Semnan / Damghan. A Zolmabad, l'apprentissage s'en fait sur de simples clarinettes **Ney-taki** en roseau¹⁷². Le répertoire instrumental d'airs à danser de **sorna** kurmanji a été immortalisé par des enregistrements de sessions de troupes kurmanji de Qushan et de Bojnurd. Le plus documenté est sans doute l'enregistrement commenté par Mansureh SABETZADEH¹⁷³, dans lequel s'illustrent les joueurs de **Qoshmeh**: Heshmat SAADATI et Muhammad Ashak QARAKHANI. Dans l'enregistrement "*Listaki Kurmanji*" (cassette *Sherkat Sawt Tous*, .1 et 2) Asad'allah QALINEJAD (**dayereh**) et Ali "ABSHURI" (double-clarinette **Qoshmeh**) interprètent une foule de thèmes typiques mais l'interprétation brouillonne et l'absence de post-production nuisent à son exploitation.

Les danses aussi sont remarquables de sophistication et de grâce mètree, lorsqu'on les compare aux autres danses iraniennes. Cette sophistication ne semble pas procéder d'une recherche ni d'un raffinement contemporain, mais d'un art rustique régional. Toutes ces danses kurmanji suivent, comme dans la plupart des danses d'Iran, une phase lente, puis accélération progressive. [SABETZADEH, 2003b] caractérise les danses kurmanjis du Khorasan comme étant essentiellement acculturées par les danses khorasanies natives. Elles partagent aussi avec celles du Seistan, du Balochistan et du Khorasan oriental de nombreuses chorégraphies, la prédilection pour les rondes en « *éclosion* », le **Do-chub** à deux, ainsi que de nombreux **maqams** élaborés. Les danses kurmanjis du Khorasan empruntent notamment aux répertoires du Khorasan la forme "ronde", laquelle n'est originellement pas très commune au Kurdistan. Considérons plutôt qu'ils l'ont sans doute adaptée à des danses kurdes "en chaîne" anciennes, similaires à celles des kurdes de l'ouest de l'Iran. En effet, ces kurmanjis déplacés ne pratiquent plus ces danses en chaîne de la même façon: les danseurs ne se tiennent ni par les mains, ni par les épaules, ce qui a pour conséquence d'effacer les contraintes de la danse en chaîne ("chenille", "chaîne", "rang"). La principale conséquence en est l'importance du jeu de mains libres dans les danses kurmanjis du Khorasan et qu'ils ajoutent à la qualité gestuelle des pas de danses (ex: danses "**qarse'i**").

Chacun évolue donc librement, ou plutôt de façon synchrone dans la ronde, opérant des mouvements tournoyants ou basculants dans une ronde en permanente "*éclosion*" concentrique (pers. Gol-o Ghoncheh): On parle alors de danse en "fleur" et non plus en "ronde"¹⁷⁴. De nos jours, les rondes ne sont plus mixtes (pers "*namak va felfel*"), mais pour maintenir l'énergie de la danse, ronde d'hommes et ronde de femmes se succèdent au cours d'une même pièce. Deux autres exemples d'acculturation sont le **asp bazi** (un duel "**tchub bazi**" adapté pour deux "cavaliers") et la dénaturation du **Tchub Bazi** en une ronde-fleur lente, à l'instar du **tchub Bazi** baloutche.

¹⁷² Cf [SABETZADEH, 2003b]

¹⁷³ Cf CD Mahour Institute «*Kurmanji dances from Northern Khorasan* », MCD-143

¹⁷⁴ Cf [SABETZADEH, 2003b], *ibid*

6.1.2 Le **tazieh** au Nord Khorasan.

YOUSEFZADEH mentionne également la présence de la **sorna** dans le **Tazieh** au Nord Khorasan. Au Nord Khorasan, les conteurs **Bakhshis** ne peuvent pratiquer leur art de narration épique pendant tout le mois de **Moharram**, par contre, leur talent est largement mis à contribution dans l'art du shabi-khani (acteur vocaliste) du **tazieh**. Noter que certains de ces **shabi-khani**, essentiellement originaires de Sabzevar, Nishapour et Sarvelayat, pratiquent cet art en s'accompagnant de la **Sorna** et du **Dohol**. Ils arrivent même que certains **bakhshis** embrassent l'art du **Nohe-khani** et délaissent ensuite celui du conte, à ce titre.

6.1.3 La musique du Khorasan Meridional

Les genres musicaux de Torbat-e Jam vaudraient à eux seuls une étude extensive, tant ils brillent par leurs qualités musicales, disproportionnées par rapport au périmètre géographique des villes modestes de Taibad, Khaf et Torbat-e Jam. Les brillants enregistrements du répertoire de musique savante d'Hérat, pour la plupart collectés par John BAILEY et Muhammad Rahim KHUSHNAVAZ, confirment la communauté parfaite avec le répertoire lyrique du district de Torbat-e Jam.

Mais, à Herat, il s'agit en fait d'un revival « persan » tardif¹⁷⁵, en réaction à la diffusion massive de la musique indo-pakistanaise sur le centre et l'ouest de l'Afghanistan au milieu du 20^{ème} siècle. Le phénomène a été notamment « tracé » par l'évolution organologique des luths **tanbur** et **dotar** d'Hérat : les cordes sympathiques leur furent ajoutées vers les années 1960, selon John BAYLEY, sans doute pour coller à cette influence mélodique indienne. Parmi de nombreux enregistrements, ceux du luthiste 'Aziz HERAWI confirment cette influence des **raga** indiens sur le répertoire semi-savant d'Hérat. Le répertoire « persan » y a donc été littéralement réintroduit progressivement au milieu du 20^{ème} siècle, à la faveur de la lutherie (**dotar**) de bonne facture au Khorasan, et plus précisément à Khaf (Khorasan oriental)¹⁷⁶.

6.1.3.1 **Ghazals** mystiques les poésies séculaires (**Do-beyt** et **Tchahar-Beyt**)

A l'instar de l'art lyrique d'Hérat, le répertoire de Torbat-e Jam s'ennorgueillit du répertoire poétique de ghazals de sommités locales que sont Attar « NISHAPOURI », RUMI, ANSARI, SANA'I, Abol Ghasem-e ANVAR, mais aussi le mystique Ahmad JAMI, lequel est littéralement vénéré, bien au delà du seul périmètre des réunions de la branche confrérique locale de la **Tariqat Naqshbandiyyah**. Ses formes poétiques obsolètes **Do-beyt** ("deux strophes"), et **Tchahar-Beyti** ("quatre strophes") sont la clé de voûte de ce répertoire. Le principal genre musical de Torbat-e Jam est donc une performance de chant virtuose des **Do-beyt**, accompagné d'un grand **dotar**. Accompagné du **dotar**, l'art de la performance du **ghazal** s'est figé en une forme musicale couplet / refrain, plutôt caractéristique, mélodiquement proche de la musique pakistano-afghane semi-savante actuelle de **ghazal**¹⁷⁷.

Selon Fozie MAJD, citée par MILLER, ces performances étaient interprétées jusqu' à très récemment dans des recitals de ce genre de textes religieux, à l'occasion de fêtes sunnites locales, telles que les circoncisions, les mariages, etc... [MILLER, 1975] commente abondamment les variantes du **Chahr Beyti** comme source lyrique, mais aussi comme devenu un genre à part entière. Noter qu'à Torbat-e Jam, la musique de **Ghazal** demeure très proche de la musique virtuose de **Maqam** (voir ci dessous).

¹⁷⁵ Cf [MILLER, 1975]

¹⁷⁶ Cf [MILLER, 1975], ibid

¹⁷⁷ Cf [MILLER, 1975]: "the **ghazal** is the main verse structure set to music, such as the Orphan and Hazrati ghazals and such other poems as Meeraj and Monajat Nameh, Leyli and Majnun, etc... (...) The music of **ghazal** and other verse structures presents the following pattern: a set of melodic phrase is used for each verse or set of verses, the melody depending on the lay-out of the vers; the whole musical pattern is based on repeat, the dotar freely commenting between each melodic verse; the melodic phrase is mostly in measured time, but can also follow a recitation pattern. (...)"



FIGURE 32 : Danse *Tchup bazi* du Khorasan, tel qu'elle est pratiquée à Nishapour et à Sabzevar.



FIGURE 33 : Sonneur de *Sorna* dans une joute de lutte (*koshti*) au Nord Khorasan. La *Sorna* courte illustrée ici est de structure « minimaliste » parabolique caractéristique, encore observée dans cette région [FIGURE 8, Type G].

6.1.3.2 **Maqam** instrumentaux de Torbat-e Jam

Les **Maqam** instrumentaux de Torbat-e Jam, ont été décrits comme un genre à part entière par Fozie MAJD ¹⁷⁸, essentiellement écrits pour le luth **dotar** de Torbat-e jam, ou parfois à la flute droite de roseau, **Ney**. MILLER a notamment expliqué comment cet art de performance et de facture du luth, bien implantés à Khaf et Taybad, avait redynamisé tardivement au 20^{ème} siècle la musique semi-savante dans la contrepartie géographique que constituent Herat et sa région. À l'instar des **maqams** lores ou bakhtyaris, Fozie MAJD y distingue :

- les **Maqams** d'origine vocale : ces **Maqams** étaient chantés à l'origine mais sont progressivement devenus des thèmes purement instrumentaux à l'usage (ex : **Maqam Nava'i**, **Maqam Hezaragi Sabzevari**). Le **Maqam** « *Nava'i* » est par exemple un **Maqam** vocal sur un poème d' Abdol Rahman "JAMI" (817-890 Hejri lunar) dont le refrain répétait « *Nava'i, nava'i* ». Le cas de certains **Maqam** de transe mystique est un peu à part, car les formes lyriques qui l'inspirent ne sont pas forcément des chants, au sens propre du terme. Le **Maqam** « *Allah* » [cf MAJD ¹⁷⁹] est vraisemblablement inspiré de chants d'invocation ou de **Zekr** (commemoration) des confréries locales, sans doute **Naqshbandi**. Nombre d'entre eux ont par exemple été enregistrés par le chanteur / dotariste Nur Muhammad DORPUR de la région de Barkhez (à l'Ouest de Taybad). [CD eponyme, institut Hozeye Honari]
- les **Maqams** d'origine purement instrumentale : Par exemple, le **Maqam Peltan**, ou **Mashq-e Peltan**, présumé d'origine militaire afghane, s'est progressivement transformé et répandu dans la musique de danse pour **Sorna / Dohol** du Sud Khorasan, (ex: Bajestan).

6.1.3.3 Les formes scandées (**Do-beyt**, **Tchahar-Beyt**) dans les **taraneh** du Khorasan

Ce genre est assez difficile à distinguer de l'interprétation locale du **ghazal** classique du Khorasan, telle que les rares chanteurs de Kashmar l'interprètent par exemple, bien souvent sur les mêmes instruments locaux que le **ghazal**. Bien qu'usant des mêmes formes littéraires de quatrain, le **taraneh** local (*chanson*) du Khorasan est en fait l'interprétation de ce que MILLER nomme la poésie vernaculaire. Pour faire court, il s'agit de chansons locales en poésie régionale, laquelle a la particularité de respecter effectivement les règles des quatrains **Tchahar-Beyti**. Elle traite de thèmes poétiques ordinaires, tels que la romance, la jeunesse perdue ou l'absence.

Les plus traditionnelles de ces chansons s'appuient sur trois thèmes principaux : le **maqam sarhadi**, le **maqam hezareghi**, et le **maqam jamshidi**. MILLER a caractérisé la structure mélodique des thèmes de **Tchahr Beyti** comme suit :

- une structure répandue est l'alternance d'un thème montant pour deux strophes, avec un thème descendant pour les deux suivantes.
- les thèmes se décomposent mélodiquement en sous-thèmes simples qui épousent la subdivision des demi-strophes. Cela sous-tend des thèmes extrêmement simples, mélodiquement parlant.
- l'ambitus entre les strophes: les thèmes ascendants et descendants sont tous caractérisés par un décalage tonal (intervalle) limité, généralement de l'ordre du tetracorde ou de l'hexacorde.

¹⁷⁸ Citée par [MILLER, 1980]:

¹⁷⁹ Citée par [MILLER, 1980]:

6.1.3.2.1 Le **taraneh** de Kashmar : archétype de la chanson rurale

A la différence du répertoire de Torbat-e Jam, il s'accompagne généralement du **dosazeh** et du **dayereh**, ce qui justifie que nous le mentionnions ici. Il s'y accompagne plus rarement du **dotar**, du **Ney** ou de la **Sorna** (*type minimaliste*) du Khorasan. Comme à Shiraz, la disparition du tissu et des castes communautaires de musiciens comme les frontières entre les genres des bardes traditionnels et les genres régionaux semi-savants du passé.

Le **taraneh** de Kashmar a été récemment immortalisé par des enregistrements d'Ali Ashghar AZARI (**dosazeh**, **sorna**, chant), d'Hosein ABIDINI (chant), de Muhammad ABBAS NIA (**dosazeh**), d'Hosein REZAE'I (chant) et de Mahmud HOSEINZADEH "KASHMARI" (**dotar**, chant). A l'instar du **taraneh** bakhtiyari, la poésie de **taraneh** de Kashmar est une poésie légère de romance aux métaphores champêtres et faciles, jamais grivoises, qui tranchent avec les genres épiques du Khorasan (**bakhshis**, **shahnamehkhaneh**, **naqqali**). Comme nous l'avons dit, certains interprètes ont aussi des influences littéraires indéniables de la poésie de **Ghazal** classique du Khorasan : Hossein ABIDINI use par exemple de quatrains **Tchahar-Beyti** caractéristiques de la poésie de Taibad et Torbat-e Jam. Malgré ces emprunts, l'accompagnement nasillard du **dozaleh** et du **dohol** figent le **taraneh** dans le domaine du divertissement et de la danse.

Ali Ashghar AZARI s'est incontestablement imposé comme interprète public de **dosazeh** à Kashmar, et il a accompagné respectivement sur des cassettes de **taraneh** de Kashmar les chanteurs Mahmud HOSEINZADEH (cassette "*Gol laleh, Laleh*", Avaz Jenoub) et Hossein ABIDINI (cassette "*Cheshmeh*", auto-produit; cassette "*Saz va Avaz*", Avaz Jenoubi). Dans le cas des enregistrements solo d'AZARI, les thèmes champêtres de **dozaleh**, accompagnés au tambourin sur cadre **dayereh** et au **zarb**, répondent aux strophes chantées avec une rigueur métrique qui le distingue par exemple du **taraneh** de Shiraz. Ces **taraneh** participent clairement du répertoire de danses locales, combinées à d'autres parties d'airs à danser pour le **dozaleh** et pour la **sorna**.

6.1.3.2.2 **Maqam** et **tasnifs** de Torbat-e Heidariyeh

Les genres musicaux de Torbat-e Heidariyeh, dit "Zaveh", ont été immortalisés par une collection d'enregistrements tardifs (cassette "*Naghme Hai Zaveh*", Sherkat Sawt Tous) exécutés par de grands interprètes de Torbat e Jam (Hosein SAMIGHI, Gholam Ali NEINAVAZ (**sorna**)) et de Kashmar (Mahmud HOSEINZADEH "KASHMARI" (**dotar**, chant), Mehdi SHEKEFTEH (**dotar**)). Pour faire bref, ce genre combine lui aussi les performances virtuoses de l'art lyrique de Torbat-e Jam, nommées **Maqam khuaneh** "(performances) vocales de **Maqam**" à un répertoire de **Tasnifs** plus légers, que l'on pourrait comparer aux **taraneh** de Kashmar.

6.1.3.2.3 Les **Padariegis**, refrains traditionnels de mariages

Selon MILLER, il s'agit de l'appellation des refrains strophiques traditionnels de mariage. Ils sont généralement accompagnés au tambourin **Dayereh**. A l'instar des anciens **taraneh** bakhtiyari, la complexité des mélodies de refrains varie selon leur origine plus ou moins ancienne. Pour certains, le thème couvre deux vers, pour d'autres, on a des mélodies successives pour les différentes strophes. [Commentaire de MILLER : la chanson "*Bahare Dokhtar Amu*" est une chanson de ce répertoire, mais empruntée au répertoire villageois de Birjand, Sud Khorasan]

6.1.3.4 La musique de danse au Sud Khorasan (Kashmar, Gonabad, Torbat-e Jam, Zaveh, Nishapur)

Concernant les danses, les chorégraphies (**Qarseh**, rondes en « *eclosion* », **Do chub**), les **Maqams** et la facture des instruments, les influences du Nord-Khorasan et celles du Seistan-Balochistan sont évidentes pour le neophyte. Traditionnellement, ces genres à danser et ces danses sont très similaires dans les différentes localités citées, avec de légères variantes: dans chacune de ces villes on retrouve par exemple le **Tchub Bazi**, le **Asp Bazi** et même certains **attan** afghans.

De façon générale, le répertoire d'airs anciens de musique de danse du Khorasan est autrement plus élaboré que ceux du centre-ouest (bakhtiyari, lore et kurde). Les morceaux sont structurés en suites alternatives de mélodies, généralement dans un et même mode. Ces suites ne recourent pas à la dynamique d'accélération des "*suites*" bakhtiyari ou baloutches. Le jeu du Khorasan est aussi généralement plus fluide et mieux lié. Les chalumeaux "**sorna**" du Khorasan sont soit de structure "minimaliste" (Nishapur, Torbat-e Jam, Birjand), soit d'une variante du type "Fars" avec un pavillon ogiforme (Kashmar, Semnan). Le **dosazeh** n'est désormais plus signalé qu'à Kashmar, Torbat-e Jam, Torbat-e Heidariyeh, Nishapur, Shirvan et Qushan.



FIGURE 34 : un sonneur itinérant de chalumeau **Sorna** photographié dans la rue à Karaj- province de Téhéran. La forme « minimaliste » conique de l'instrument décoré est caractéristique du Seistan [voir FIGURE 8, type H].



FIGURE 35 : Le sonneur de **Sorna** GholamAli HADDADGAR (Zabol, Seistan). Le chalumeau est typiquement de forme « minimaliste » conique [voir FIGURE 8, type H]

- Le répertoire instrumental d'airs à danser « **bazi** » pour la **sorna** de Kashmar a été immortalisé par des enregistrements d'Ali Ashgar AZARI (**sorna, dozaleh**), Hosein ABIDINI (chant) et de Muhammad Reza PASBAN (chalumeau **sorna**). Ce répertoire très structuré compte notamment les airs à danser '**Asp Tchoubi** ("jeu des chevaux"), , **Dastmal Bazi** ("jeu des mouchoirs"), ou encore des emprunts "**kurmanji Borjurd**", "**Mahali birjandi**", "**dawreh kashmari**" (litt. "tour de Kashmar"). PASBAN est un musicien ecclésiastique qui a également accompagné GholamHosein GHAFARI au **Ney** à ses débuts (ghazals de Torbat-e Jam, VCD musical de la société Qods vers 1994).

- Le répertoire à danser de **sorna** de Torbat-e Jam a été immortalisé par quelques enregistrements de Gholam Ali NEINAVAZ (**sorna**) et Abbas NEINAVAZ (**Dohol**). Depuis la disparition accidentelle de Gholam Ali NEINAVAZ, fin 2010, le principal chanteur en est Faruq KIANI.

- - Ce répertoire très structuré compte notamment les airs à danser **Tchoub Bazi, Torki, Tchahar Tchoubi, "Palten Petan"**.. Nous avons expliqué plus haut que le **Peltan** ou les **Peltan** sont en fait issus du **Maqam Peltan**, ou **Mashq-e Peltan**, un **Maqam** à présent dédié à la musique de danse pour **Sorna / Dohol** au Sud Khorasan, (ex: Bajestan). Les musiciens de Torbat sont convaincus que le **Peltan** trouve son origine dans une musique militaire d'Afghanistan pour tambours (**dohol** ?) et trompette (**Karna / Karenay** ?). Le **seh-chekeh** est un pas de danse très proche du pas à trois pas du **Seh-pa** des bakhtiyaris¹⁸⁰.

- - Le répertoire de Torbat-e Jam emprunte également une série de danses en demi-cercle / en cercle "**Attan**" d'Afghanistan, notamment dans ses variantes "**Attan Hasanabadi**".¹⁸¹

-- le **Sarbazi** (pers. « militaire »): chez les baloutches, c'est habituellement une danse martiale en deux rangs antagonistes, répandue également chez les Baloutches de Kerman, ainsi qu' à **Mashq Paltan**. Au Khorasan, le chant correspondant est nommé « **Mastom Mastom** », tandis que les baloutches l'appellent plutôt « **Naser Khan Qashqayi** ». Ce dernier se décompose en thèmes : « **Beit Sar Kotal** », « **Dayin Kotal** » et « **Ordoye Yare** ».

Compte tenu de la fréquence de l'appellation corrompue « **Sarband** », cette forme désigne éventuellement sans doute le **Zer-Bend** du Khorasan¹⁸². Mais REZVANI la décrit comme une danse en rond, et en traduit le nom par « *turban de tête* », « *cercle d'or* ».

- Le répertoire à danser de Nishapour a été immortalisé par des enregistrements vidéo du sonneur Hajj Muhammad DEHNAVI (**Sorna** et **Qushmeh**) avec son *Groh Mozighi Mahalli –e Nishapur* (« troupe folklorique de Nishapur»). Ce répertoire rustique inclut notamment des **Asp Bazi** tournoyants et des **tchub Bazi** similaires. Par ailleurs, Hajj Muhammad DEHNAVI est un personnage haut en couleur, qui perpétue avec enthousiasme son art dans la ville. Il collecte différentes **Sorna** et des **qoshmeh** d'absolument tous les districts au Khorasan, puis les distribue dans une petite et néanmoins remarquable échoppe du caravansérail Abassi, dans l'actuelle rue Imam Khomeyni, à Nishapur. Le répertoire local compte notamment parmi les airs de mariage quelques rares **Tchahar-Beyti**.

- Plus au Sud, le **dozaleh** en roseau et le **qoshmeh** en os existent dans le folklore de Torbat-e Heidariyyeh, ou le **qoshmeh** est actuellement fabriqué avec de la colle silicone. Le répertoire de **dosazeh** de Bajestan (district de Gonabad) a été immortalisé par des enregistrements d'airs (**naghmeh**) de Muhammad SALMANI (**dosazeh**) avec le chanteur Akbar SALMANI ("**Ahvi man**", sherkat Sawt Tous). Ce répertoire compte lui aussi des airs de mariage à danser avec quelques rares **Tchahar-Beyti**.

6.1.4 La musique de danse du Balochistan iranien et du Seistan

Le Séistan mêle les influences musicales du Balochistan avec celles, dans une moindre mesure, du Khorassan oriental. On observe notamment la survivance de double-clarinette **Dozaleh** à Zahedan (Séistan) et à Bajestan (extrémité méridionale du Khorasan), tandis que cet instrument n'existe pas, à notre connaissance, dans le reste du Balochistan. Le Balochistan géographique s'étendant pour une grande part dans l'ouest du Pakistan actuel, les limites orientales de cette province et de ces frontières culturelles sont d'autant plus difficiles à délimiter. DARVISHI considère séparément les aires culturelles du Nord Balochistan, dit « **Sarhad** » (Zahedan) et les massifs du Sud balochistan, ou Makran. Concrètement, les danses du Sarhad sont très proches de celles du Seistan.

¹⁸⁰ Cf [SABETZADEH, 2003]

¹⁸¹ Cf [SABETZADEH, 2003a]

¹⁸² Cf [REZVANI, 1983]

6.1.4.1 La musique baloutche

La musique baloutche se caractérise par plusieurs traditions musicales pluri-centenaires : un répertoire de chants séculaires, essentiellement de mariage (**Haleylo**, **aluke** et aussi « **Hanna Bandi** », « **Goldane Anar** » et « **Kaytolah Khan** »), une musique de danse traditionnelle (**shadi** ?) pour les sonneurs, un répertoire importé de possession **Lewa** ainsi qu'un genre semi-savant (**shervandi**), dont les nouveaux avatars modernes sont des traditions lyriques de chant des bardes (**dhahiruk**, **Nazink**, **Liku**), une musique populaire d'influence balochi et pakistanaise (*pop* baloutche de Karachi) et un répertoire instrumental endémique de possession (**guati**) pour luth **tanburag**, vièle **sorud** et / ou double flûte **Donali**.

Nous faisons ici abstraction des musiques de danses de possession **Zar** et **Guati**, lesquelles ne sont pas concernées par les sonneurs baloutche. Les sonneurs et les instruments sont à présent rares au Seistan et au Balochistan occidental, mais encore nombreux au regard des autres régions d'Iran décrites ici. La musique de danse baloutche de divertissement se rattache à une tradition ancienne de la caste des sonneurs itinérants, presumément d'origine indo-gitane (**luri**, **luli**, « **Osta** »). On estime qu'au Moyen Age, ces troubadours se sont largement diffusés dans le Nord de l'Iran, soit de par la déportation par les Abassides vers le Chatt-el Arab ¹⁸³, soit de par la présence passée des baloutches dans le centre de l'Iran. De nos jours, de tels musiciens/ chanteurs de divertissement existent encore, par exemple au Nord-Balochistan actuel (nombreuses variantes régionales du chant **dhahiruk** : **dhahiruk-e jabbal**, **dhahiruk-e Makkeran**, et **dhahiruk-e zamerani**) ou à Saravan et Dalgan / Iranshahr (chant **Liku**), . La plupart s'accompagnent de préférence de la vièle **Sorud** ¹⁸⁴.

6.1.4.2 La musique de danse du Balochistan iranien et du Seistan

Si le genre semi-savant **shervandi** semble à présent formaliser laborieusement son système modal sophistiqué de **zahirig** [DURING, 1989], celui-ci semble infiniment plus riche que ne le permet l'ambitus et la facture chromatique des instruments des sonneurs baloutches (**donali**, et **sorna** de facture minimaliste). Autrement dit, contrairement au cas des répertoires de l'Ouest de l'Iran (ex : bakhtiyari, Fars), les données disponibles ne permettent pas encore de corrèler mélodiquement les **maqams** baloutches de chalumeau **sorna** pour la danse à une tradition lyrique équivalente de chansons locales, type **taraneh**, **Liku** ou même **dhahiruk**. Tout au plus, on reconnaît à l'écoute un emprunt isolé du thème « **Mir Qanbar** » du répertoire savant (**Shervandi**, **guati**) dans les **Maqam** de **Geran Chap** et de **Seh Lat** des sonneurs de Dalgan et de Zahedan, au Nord Balochistan (répertoire dit « **sarhadi** »).

Noter qu'à l'instar des **maqams** de danse du Khorasan (ex : kurdes kurmanji de Qushan et khorasan oriental), les **maqams** de danse du Balochistan sont mélodiquement nettement plus élaborés que ceux de l'Ouest de l'Iran. Ce sont généralement des **maqams** fluides, construits sur des motifs semi-mélodiques courts. Qu'entendons nous par « *semi-mélodiques* » ? S'agit il de mélismes purs ou de phrases mélodiques plus longues ? Pour les thèmes rapides (**kaboli**), il s'agit de morceaux puerment mélismatiques. Pour les thèmes semi-rapides (**Chu-Chap**, **Kalampor**, **Dastmal gardani**), il s'agit généralement de la juxtaposition d'un micro-thème mélodique montant et d'un second micro-thème mélodique court descendant en « miroir ». Leur mètre est strictement identique, de façon à donner au tout une fluidité pour la danse. Ils sont généralement battus sur des rythmes binaires légèrement syncopés, sur des mesures entre 100 et 120 bpm. La reprise du thème de « **Mir Qanbar** » (exemple : refrain : ½ phrase montante A + ½ phrase descendante B, couplet C+D) dans les **Geran Chap** et de **Seh Lat** de Zahedan et de Dalgan est loin d'être une « reprise » académique du thème intégral. L'écoute de son jeu fluide permet d'observer le mécanisme de déconstruction progressive du thème A+B dans le strict respect du mètre de la danse: A,B,A,B, A,B',A',B',A',B'',A'',B''.... L'artifice est très intéressant puisqu'il montre aussi comment le sonneur expérimenté pratique la variation progressive des demi-phrases en recombinant les notes de chacune d'entre elles à chaque itération, à la façon d'un anagramme. Après une minute, le thème est devenu méconnaissable. Néanmoins, le sonneur revient fréquemment à la combinaison « mère » A+B, pour mieux relancer une nouvelle séquence de variations. Logiquement, la déconstruction obtenue permet facilement la transition vers des thèmes (**Maqam**) connexes de **Seh Chap** ou de **Do Chap** du même mode, sans que l'auditeur ne perçoive davantage que l'accélération soudaine de la mesure. Autant dire que la macro-structure « couplet-refrains » est elle aussi totalement déconstruite, pour ne finalement plus que conserver une famille phrases-sonneurs minimalistes dans le mètre rapide.

Comparé aux autres traditions musicales nomades ou rurales, la polyrythmie est beaucoup plus marquée dans la musique de danse afghane et baloutche. Par exemple, les danses **Attan** afghanes sont généralement interprétées sur des motifs de deux mesures en 6/8, avec des accents sur les temps, 1,4,6,8 ou bien 3,13 et 14. Au Seistan, ces accents sont marqués par deux très grandes caisses à double membrane **Dohol** en opposition de phase. La danse populaire baloutche partage avec les danses afghanes d'Hérat et du Khorassan d'autres caractéristiques. A l'instar du **Geran Chap**, les herati ont aussi un pas lent mètré (4/4) en rang pour démarrer la danse. Ils ont les mêmes rondes en fleur (dari: **Dauregi**), ponctuées de clappements

¹⁸³ Cf [TORTEL, 2009]

¹⁸⁴ Cf [DURING, 1992]

de main (**Chak**). Autre danse très similaire, le **Chub Bazi** et les autres danses par deux: **Oshari** - pour les hommes - et **Shalangi** - pour les femmes -. Les deux danseurs se font face, s'approchent et s'effleurent avec un effet de miroir, qui n'est pas sans évoquer une version pacifique du **Chub bazi**. En groupe, les danseurs en rang l'exécutent par paire deux à deux, face à face. Le terme d'**Oshari** est confondant avec les chorégraphies homonymes du Fars.

Une autre caractéristique du jeu baloutche est l'usage extensif du quintolement – ou plus exactement de l'« *octavement* », octave obtenu par suppression-. Contrairement à l'usage « accidentel » qui en est fait en fin de phrases dans le jeu bakhtiyari, les sonneurs de **sorna** baloutche usent même parfois de ce phénomène vibratoire avec une dextérité exceptionnelle pour des phrases complètes, ce en quoi ils doublent littéralement d'une octave l'ambitus de leur chalumeau.

M. SABETZADEH¹⁸⁵ et M-R. DARVISHI¹⁸⁶, ont caractérisé la musique de danse baloutche par les pas suivants :

- les chants séculaires adaptés à la danse Tous les préliminaires du mariage baloutche, tels que le *Hanna bandan* et les bains respectifs des époux sont généralement accompagnés par des chants de femmes (**Haleylo**, **Aluke**, « *Hanna Bandi* », « *Goldane Anar* » « *Kaytolah Khan* »,) interprétées en chœur et battus au tambourin **Dayereh**. Parmi eux il existe bien quelques chants séculaires de mariage, lesquels sont chantés et accompagnés au chalumeau court **Sorna**, généralement sur des mètres qui sont différents des autres **Maqam** de danse. Par exemple les « *Hanna Bandi* », « *Goldane Anar* » et « *Kaytolah Khan* », qui sont tous des morceaux mélodiques, harmonieux et lents, adaptés à la procession de l'Arus Keshun et au chant responsorial à l'unison (thème repris en écho ensuite par la **Sorna**).

- le corpus principal des danses (les « **Châp** ») consiste en chorégraphie généralement type « rondes », vaguement à l'instar des danses **qarsehi** du Khorasan oriental et de la Province de Semnan. [SABETZADEH, 2005] traduit « **chap** » par « **qarseh** » ou « *clappement de main* ». Dans ces rondes, les danseurs évitent tout contact, à l'instar de celles des kurdes kurmanji du Nord Khorasan. Cette caractéristique favorise ici l'élaboration de mouvements « individuels » synchrones dans la ronde, mouvements que nous avons décrits précédemment comme « fleur » ou plus exactement « *eclosion* » au Nord Khorasan.

- Les variantes de **Châp** sont :

-- le **Geran Châp**. (Balochistan) : un morceau et un pas lent d'invitation progressive à la ronde, introduction pour entreprendre une série de danses. A l'instar du **Geran Chap** et du **Maqam-e Khoshti-e** du Séistan, les herati ont aussi un pas lent mètre (4/4) en rang pour démarrer la danse, dit **Muzum Qadam**, ou **Razm-o Gozasht**.

- Le **Maqam-e Khoshti-e** (Zabol, Seistan) est un **maqam** lent introductif et un pas lent d'invitation progressive à la ronde, introduction pour entreprendre une série de danses.. C est un peu l'équivalent au Seistan du **Geran Chap** baloutche.

-- le **Dast Châp**. (pers. *Clappement de la main*) des baloutches de Kerman : un morceau et un pas lent d'invitation progressive à la ronde, introduction pour entreprendre une série de danses.

-- le **Seh Châp**. (pers. *Trois clappements*) est commun à la plupart des régions baloutches, y compris à Kerman. Le **Seh Châp** est une ronde souvent interprétée après le **Geran Châp**, et marque une première accélération. Son pas de danse, en position stationnaire, est caractérisé par un clappement à gauche, un clappement à droite, un clappement en face et un temps supplémentaire muet¹⁸⁷.

-- le **Seh Lat** à Zabol, presumedment une variante du **Seh chap** au Seistan, ou son appellation vernaculaire dans la région.

-- Le **Chap Zaboli** (Zabol, Seistan) est sans doute un **Seh chap**. Plus lent que les autres **Chap**, il est interprété en début de danse. Pour le tambourinaire, c'est une polyrythmie

¹⁸⁵ Cf [SABETZADEH, 2006]

¹⁸⁶ Cf [DARVISHI, 2003]

¹⁸⁷ Cf [SABETZADEH, 2005]

superposant quatre sections de 3 battements, ponctuées par un coup grave. Il est suivi d'un **Chap** plus rapide (= un genre de **Do chap**).

-- le **Do Châp**, - pers. *Deux clappements*. C'est un pas plus rapide que le **Seh Châp**, qui lui succède généralement dans l'accélération de la ronde. Son pas de danse est caractérisé par un clappement à gauche, un clappement à droite et un temps supplémentaire muet. Le buste est davantage penché et les tournolements latéraux sont plus rapides que ceux du **Seh Châp**.

-- le **Do Lat** à Zabol, presumedment une variante du **Do chap** au Seistan, ou son appellation vernaculaire dans la région.

-- le **Kalampur** Ce morceau mélodique est typiquement basé sur l'alternance de « micro-thèmes » (un descendant et un montant). Il existe une variante homonyme chez les Baloutches de Kerman : chez les baloutches de Kerman, le pas de danse est une ronde de conclusion du **Châp** alors que d'habitude, elle fait plutôt suite au **Seh Châp** : Son pas de danse consiste à tourner autour d'un pied, ou plus exactement à faire deux pas en avant en plaçant un pied devant l'autre, puis deux pas similaires en reculant. La suite de la danse consiste ensuite à s'asseoir et à se relever, tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite.

-- le **Nendiki** (confusion possible avec le genre lyrique de mariage **Nazink**) Cette ronde du centre du Balochistan iranien (Iranshahr, Lashar, Dalgan) est introduite par un mouvement caractéristique des bras tendus en arc, puis par la jonction des mains (**Gerd Chap**). Le pas ressemble ensuite plutôt à celui du **Geran Chap**, hormis que les danseurs sont en fait amenés à danser deux à deux en maintenant la structure collective en « fleur » ou « eclosion ».

- d'autres danses, qui ne sont pas de structure « ronde ». Elles sont souvent empruntées aux autres genres régionaux :

-- Le **Chu Châp**, une version baloutche du **tchub bazi / tchopi bazi**. Il est très proche de celui du Khorasan (Torbat-e Jam et kurmanji de Qushan) : les danseurs sont en ronde, type « fleur » ou « eclosion » et frappent alternativement leurs deux bâtons entre eux. Le Tchub Bazi est un pas de danse du Khorasan, rapportée à Qushan et à Torbat-e Jam. Il existe sous cette forme et sous cette appellation au Seistan, au Balochistan et à Hérat. Dans la mémoire collective d'Hérat, ce pas est originaire de Torbat-e Jam (Khorasan oriental). Contrairement au pas de danse homonyme au Fars et au Kurdistan, il est interprété sous la forme minimaliste qui suit : Les deux danseurs, un baton court dans chaque main, se font face, s'approchent et tapent légèrement leur batons avec un effet de miroir. En groupe, les danseurs en rang l'exécutent par paire deux à deux, face à face.

- - La danse **Raqs e Shamsir** (« danse des sabres ») : est une danse martiale, et sans doute la plus prestigieuse chez les baloutches. Une écoute des enregistrements de ses thèmes par les frères MOMMEN (Zabol) C'est en outre la seule danse qui fait l'apologie de la prouesse personnelle. Deux danseurs, armés chacun de deux sabres, s'affrontent en tournoyant seuls au milieu de l'aire de danse. Le duel, acrobatique, se conclut par la « mort » de l'un des duellistes. Ce **Maqam** permet en outre la performance individuelle des tambourinaires ou des autres danseurs, conviés un à un à venir tournoyer sur eux-mêmes au centre de l'aire de danse.

-- le **Kabuli**, SABETZADEH introduit cette danse comme une danse des femmes baloutches de Kerman, d'origine afghane (presumement le **Attan Kaboli**). Le genre semble néanmoins répandu aussi chez les hommes.

-- le **Sarbazi** (pers. « militaire ») : est un air mélodique lent et solennel. Il sonne un peu comme certains **taraneh** bakhtiyari de Shiraz. Chez les baloutches de Kerman : c'est une danse martiale en deux rangs antagonistes.

Tous les préliminaires du mariage baloutche, tels que le *Hanna bandan* et les bails respectifs des époux sont généralement accompagnés par des chants de femmes (**Haleylo**, **Aluke**, « *Hanna Bandi* », « *Goldane Anar* » « *Kaytolah Khan* »,) interprétées en chœur et battus au tambourin **Dayereh**. Dans le déroulement du bal de mariage baloutche de Kerman, les thèmes de **kabuli** et de **kalampur**, interprétés à la **Sorna**, sont les intermèdes festifs à ces divers chants villageois qui rythment chaque rite du mariage. Les danses **Seh Châp**, **Do Châp** sont les principales danses de bal de mariage au Balochistan.



FIGURE 36 : Sonneur baloutche de double flute Donali (Makran), utilisé ici pour la danse villageoise profane.



FIGURE 37 : sonneur de **Sorna** de la province de Kerman. Dans ce district, les instruments illustrés ici sont assimilés à l'influence du Fars central (Photo Fuad TOHIDI web blog)

6.1.4.3 La musique de danse de la province de Kerman

Cette province multi-ethnique, mal connue, présente en fait aujourd'hui de nombreux brassages, ou plutôt la cohabitation pacifique de genres d'origines distinctes. Située sur l'ancienne route de l'Inde, cette région désertique historiquement irriguée de sonneurs Luti inclut aujourd'hui de façon hétérogène les apports de la musique côtière bandari - vers Jiroft - avec ceux de la musique baloutche. Dans ses inventaires de terrain, l'interprète-musicologue Fuad TOHIDI a observé par exemple la présence de la cornemuse côtière **Neyhanban** (Jiroft) de la double clarinette « **Ney Jofu** » (Manujan) dans les zones les plus proches de l'Hormuzgan. Ce brassage s'observe aussi dans la présence des vieilles **gheyshak** du Seistan -Balochistan ou encore dans la multiplicité des percussions qui accompagnent les sonneurs de Kerman: **Dhol**, **Dorak** et **Naqqareh**.

L'instrumentarium reflète aussi l'économie de moyens propre au milieu désertique extrême. Fuad TOHIDI a recensé dans la province de Kerman pas moins de cinq formes de chalumeaux: une **sorna** monobloc très longue, type "Qeshm", mais avec une courbe de pavillon très légèrement parabolique, (Kahnuj, Manujan et Qaleh Ganj), une **sorna** monobloc moyenne, type "Fars" (Shahr-e Babak, Sirjan et Bardsir), une **karna** qashqay (présence anecdotique à Manujan), la **sorna Geli**¹⁸⁸; une petite **sorna** en terre cuite, à anche en palme de datier (Zarand, exclusivement), et enfin une **sorna** type "archaïque", surnommée localement **Narlas**, ou **Sorna narlas** (Bam, Baft, Jiroft et Qaleh Ganj)¹⁸⁹. Nul doute que la présence isolée de la construction "archaïque", caractéristique des chalumeaux **zehmari / sornay** du rituel **Lewa**, signale la promiscuité avec les musiciens de ce culte, présent de façon avérée dans la province contiguë de l'Hormuzgan. La **Sorna** type "qeshm" et la **Sorna Narlas** sont aussi des marqueurs probables de l'influence côtière.

- le corpus principal des danses (les « **Châp** »), comme au Balochistan, consiste en chorégraphie généralement type « rondes », vaguement à l'instar des danses **qarsehi** du Khorasan oriental. Les variantes de **Châp** présentes dans la province de Kerman sont :

-- le **Seh Châp**, (pers. *Trois clappements*) des régions baloutches existe à Kerman¹⁹⁰...

-- le **Kalampur** Ce morceau mélodique, un peu solennel à Kerman, est typiquement basé sur l'alternance de « micro-thèmes » (un descendant et un montant). Chez les baloutches de Kerman, le pas de danse est une ronde de conclusion du **Châp** alors que d'habitude, elle fait plutôt suite au **Seh Châp** : Son pas de danse consiste à tourner autour d'un pied, ou plus exactement à faire deux pas en avant en plaçant un pied devant l'autre, puis deux pas similaires en reculant. La suite de la danse consiste ensuite à s'asseoir et à se relever, tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite.

-- le **Tar Kalampur** Chez les baloutches de Kerman et de Jiroft, c'est une autre ronde de conclusion du **Châp**. Son pas de danse consiste est comparable à ceux du **Kalampur**.

- d'autres danses collectives dans la région de Kerman, qui ne sont pas de structure « ronde » :

-- Fuad TOHIDI rapporte également le **Tchub Pa**, une danse de la région de Bam, accompagnée au **Tonbak** et exécutée sur des échasses.

-- un **Dastmal Bazi** des femmes baloutches de Kerman, inspiré du genre homonyme des ethnies de l'Iran occidental. A Kerman, la performance se conclut avec un chant **Do-Beyti** surnommé **Dastmal Gardani**, ou **Gubazi**. Comme son nom l'indique, ce dernier s'accompagne, chez les baloutches de Kerman d'une danse de tournoiement des mouchoirs (« **dastmal gardani** ») par les hommes. Autrement, le **Dastmal gardani** est interprété par les femmes au cours du **Hanna-bandan** (onction de henné des mariés). A Sirjan (province de Kerman), la danse emprunte clairement à la ronde homonyme qashqayi ses pas **Dastmal gardani** et ses instruments : le grand tambours-bol **naqqareh** qashqayi et le macro-chalumeau typique **Karna**.

A Kerman, la structure de ce thème lent est typiquement une alternance de deux micro-thèmes en opposition (montant et descendant). La performance peut ensuite introduire une variation sur deux autres micro-thèmes, ce qui donne à la danse une dynamique de

¹⁸⁸ Cf infra, FIGURE 39 et FIGURE 8, illustration V

¹⁸⁹ Cf infra, FIGURE 38

¹⁹⁰ Cf [SABETZADEH, 2005]

progression. Les thèmes musicaux sont prétendument d'origine côtière (« **bandari** ») et le thème conclusif : d'origine kurde (« **kordi** ») ¹⁹¹. Ce **kordi** est lui aussi basé sur une structure lyrique de deux vers en persan (**dobeyti** ?). Selon Muhammad Reza DARVISHI, les appellations de ce genre **Kordi** varient d'un lieu à un autre : il parle alternativement du **Biabani** (Kerman, Kahnuj), du **kordi** (Iranshahr, Bampur) ou du **Sharvend** (Minab , Bashagard) – est ce un **Sharveh** ?? un **Saravan** ?– .

-- le **Sarbazi** (pers. « *militaire* ») : Chez les baloutches de Kerman: c'est une danse martiale en deux rangs antagonistes, répandue également à Torbat-e Jam et Mashqaltan. L'air le plus répandu à Kerman est « *Naser Khan Qashqayi* » .

-- le **Kabuli** , SABETZADEH introduit cette danse comme une danse des femmes baloutches de Kerman , d'origine afghane (presumement le **Attan Kaboli**). Le genre semble néanmoins répandu aussi chez les hommes. Le **Kabuli** n'est pas un morceau mélodique : il est au contraire fait de motifs mélismatiques rapides, tournoyants, très répandus. La dynamique repose sur des séries de mélismes répétés et rapides, tous de structure très proche : A1A1A1A1-A2A2A2A2-A1A1A1A1-A2A2A2... La dynamique est donc donnée par la fluidité du jeu et cette légère variation (« *articulation* » dans le jargon de [BRYANT, 1991])

¹⁹¹ Cf [SABETZADEH, 2005]



FIGURE 38 : exemple de **Sorna Narlas**, un chalumeau de type « archaïque » de la – province de Kerman .
(Photo Fuad TOHIDI web blog)



FIGURE 39 : un sonneur de **Sorna Geli** (*sorna* en terre cuite) de la region de Zarand – province de Kerman . (Photo Fuad TOHIDI web blog)

CHAPITRE 7

SONNEURS DES COTES DU GOLFE PERSIQUE

7.1 Dans les musiques du Khuzestan

Le Khuzestan, vaste plaine frontalière entre l'Iran et l'Irak, se divise en deux aires culturelles :

- - Le Khuzestan Nord, chiite, est une zone de plaines. Les villes très anciennes de Shushtar et de Dezful, autrefois actives dans le cabotage, sont davantage soumises aux influences culturelles du Zagros que l'aire méridionale. La zone est également peuplée d'Arabes chiites.

Bahman KAZEMI a consacré récemment une étude, improprement nommée « *Musique ethnique des arabes* » ; en vérité un recueil des genres endémiques de la seule population arabe de Dezful et Shushtar (Khuzestan) : KAZEMI évite ici l'amalgame fréquent entre **Bandari** et arabe. La démarche distingue bien au Khuzestan les genres exclusivement arabes des genres persans (ex : **Avaz persan** de Dezful, genres à danser **Jashn Abadani**, **Bandari**, désormais chantés en persan), kurdes ou Bakhtiyaris. L'essai se focalise sur la tradition orale et sur la musique modale de ces Arabes du Khuzestan, aux dépens parfois de la musique à danser (**Mozighi Jashni**).

- - « l'aire des marais » sunnite, est la région des marais du fond du Golfe (Khorramshahr, Abadan). On parle parfois de « *musique des ports* » (**mozighi bandari**) à son endroit, et à cet égard, les iraniens l'assimilent à tort au Golfe persique, avec lequel elle partage à présent des genres musicaux. Elle est influencée à la fois par les populations arabophones et kurdophones des plaines marécageuses d'Irak, et par de très nombreux travailleurs migrants du Zagros. On y trouve donc à la fois un répertoire endémique de divertissement à la cornemuse **Neyanban** et des sonneurs kurdes, lores te bakhtiyaris (**sorna**, **dozaleh** / **ney jofiti, dohol**), souvent issus des traditions de **changi** de ces groupes.

Les genres traditionnels du Khuzestan peuvent se décomposer comme suit

7.1.1 Les musiques instrumentales traditionnelles

Il est évidemment difficile de réduire des genres musicaux à leur instrument homonyme. Néanmoins, lorsqu'il s'agit des genres de danse, cette classification limitée permet de circonscrire des genres rarement analysés auparavant.

7.1.1.1 le genre dit « **Ney Jofiti Shushtari** » est initialement un « genre » de musique instrumentale (Shushtar) interprété sur la double-clarinette **Ney jofiti** (Shushtar) . Etonnamment, les répertoires de double-clarinette **Ney jofiti** de Shushtar accompagnent des genres parfois lyriques, assimilables à des **Avaz** (ou plutôt à des **Dashti / shahrveh**) et à des **taraneh**. Clairement, cette performance est un registre de musiciens de divertissement **motrebi**, s'adaptant tantôt au registre semi-savant, tantôt au registre de bal.

- - l'« **Avaz** », est une performance vocale locale proche de la performance vocale **Dashti / shahrveh** du Zagros (Bakhtiyari, Bushehr...). L'originalité de ce genre de **Avaz** de Shushtar est précisément d'être accompagné au **Ney Jofti**, et au tambour **zarb**.

- - Le **Kordi**, (sans doute en fait « **Tchopi kordi** ») un thème propre à la danse interprété au **neyhanban** ou au **Ney Jofti**, battu au tambour **zarb** ou **dohol**

- - le **Tchopi**, est un genre de danse commun avec les genres homonymes du Fars (Lorestan, Bakhtiyari, Kurdistan iranien...). Il est interprété au **neyhanban** ou au **Ney Jofti**, battu au tambourin **dayereh**

7.1.1.2 Les genres pour la cornemuse archaïque **Neyhanban** ont en outre été traditionnellement utilisées dans des genres de danses vaguement similaires aux genres du **Ney Jofti** dans les marais du Khuzestan (Abadan, Khorramshahr), au Koweït (cornemuse **Jirbah**) et au Qatar et aux E.A.U. (cornemuse **Hanban**). Jusqu'à l'émergence actuelle des claviers électroniques, le **Ney jofti** semble avoir été le principal instrument de musique populaire de divertissement commun aux Arabes et aux Persans dans cette région. [KAZEMI, 2012d] le cite effectivement parmi les arabes du Khuzestan, ce qui n'est pas le cas pour la cornemuse **Neyhanban**.

Le répertoire festif d'Abadan pour cornemuse **neyhanban** se joue sur des beats simples de derbuka « **tempo** ». Les sonneurs de **Neyhanban** d'Abadan étaient historiquement des musiciens professionnels¹⁹². Cela pour expliquer comment ils ont perpétuellement adapté leur répertoire aux goûts locaux, tels que le derbuka **Tempo**, les chansons populaires récentes, les **bazari kucgeh**, les thèmes kurdes populaires « **kordi** » de danse, etc... Tout ce répertoire s'est littéralement déversé sur la population de Bushehr à l'arrivée des migrants du Khuzestan à Bushehr dans les années 1980. Les interprètes renommés au Khuzestan sont à présent : Sohran MASHHADI (troupe de Moh'd JASB) et la troupe de Mahmud JAHAN.

7.1.2 la musique des chants séculaires

7.1.2.1 Les genres séculaires pour les sonneurs

- - les chants de deuil imamite : le deuil imamite est prétexte au Khuzestan à trois performances musicales. Premièrement, les processions de deuil imamite (**azadari**) sont accompagnées de performances processionnaires de tambours **dohol / dobol**, qui accompagnent le **sinezani**, tous assez similaires aux musiques martiales du rite commémoratif des autres villes du centre de l'Iran. Ces processions précèdent ou accompagnent des performances de **Nohe-khani**.

-- A l'instar de l'exemple bakhtiyari, la musique de théâtre religieux chiite **Tazieh** à Shushtar présente l'originalité d'être accompagnée au chalumeau **Sorna**. Il est très probable qu'il s'agit là d'une tradition partagée avec les Bakhtiyaris, par ailleurs omniprésents dans la région. La **Sorna** du Khuzestan est généralement d'une facture très proche de celle du Lorestan et du Fars.

7.1.2.2 Les autres genres séculaires

- - les chants de travail,

- - les **taraneh** traditionnels. Les **taraneh** traditionnels de Shushtar, sont généralement dans les modes du **radif** de la musique classique persane (**mozighi sonnati**) Il existe effectivement à Shushtar un embryon de musique modale semi-savante d'amateurs éclairés, qu' à l'instar de la musique régionale « shirazi », e l'on peut situer entre la musique semi-savante bakhtiyari (**taraneh, sharveh**) et la musique classique persane (**mozighi sonnati**). Ce répertoire local ecclésiastique (formes **tasnifs, avaz**) se compose de thèmes **Maqam** locaux divers ou empruntés, tous rattachés aux **dastgah** du **radif** de la **mozighi sonnati**.

D'autres **taraneh** traditionnels de la région des marais ont sans doute formé le chant bandar actuel. SHANBEH ZADEH cite explicitement l'influence des chansons de divertissement (ex : **bazari kutcheh** ou pop)¹⁹³, telles que les sonneurs de la région d'Abadan avaient l'usage de les détourner pour la danse avant la guerre Iran-Irak. – NLDR : avant la Révolution Islamique, le **bazari kutcheh** était un genre lyrique, parfois symphonique de divertissement, chanté en persan, mais plutôt dans la veine du **tarab** orchestral égyptien. Il a disparu soit après la Révolution de par la censure puritaine, soit au début de la guerre Iran-Irak, du fait de sa connotation arabe - .

¹⁹² Cf entretiens personnels avec Saeed SHANBEHZADEH, 2006

¹⁹³ Cf entretiens personnels avec Saeed SHANBEHZADEH, 2006

-- La musique thérapeutique : deux types en sont rapportées au Khuzestan :

-- - le chant modal à vocation thérapeutique (**mozighi demari**, Shustar), : est le seul cas rapporté de ce genre de musique thérapeutique « islamique » perpétuée en Iran, mais semble hélas tomber en désuétude à Shushtar dorénavant. [EMAM, 200x] a recensé les rares interprètes à Shustar, parmi de vieux *hajjis* pieux. La **mozighi demari** (pers. "musique thérapeutique") est un chant de bénédictions islamiques, généralement chantées dans le registre du **Avaz** classique non métré dans le **dastgah Chahargah**, et accompagné au luth classique **Tar**.

-- - les chants pour trances de possession, : les cérémonies de **Zar**, accompagnées de la lyre **Tanbureh** sont rapportées dans la zone des marais (Abadan, Khorramshahr).

7.2 Dans les musiques (iraniennes) du Golfe

A tort sans doute, on classe facilement l'ensemble des musiques dites « *bandari* » comme un ensemble de genres homogènes musicalement, que ce soit musicalement et modalement. Cette méprise trouve peut être son origine dans l'amalgame des genres et des groupes ethniques des régions de la Côte du Golfe Persique tels que les perçoivent les iraniens eux-mêmes. Ainsi, dans la culture iranienne, on désigne par « *bandaris* » « l'ensemble des populations natives de cette côte sans distinction ethnique particulière. Cependant, c'est en zoomant sur les différentes implantations de ces populations côtières, qu'on est amené à distinguer six aires principales.

- - Bushehr, chiite, est un comptoir ancien, caractérisé par le brassage de persanophones, d'arabes, de gitans et d'esclaves importés de la côte Est de l'Afrique. L'empreinte chiite est très importante sur sa culture et sa musique. Elle la distingue des autres aires. Sa culture est en outre influencée par les populations migrantes du Kohkilo Boyer ahmad, de Dashtestan, de Shiraz et d'Oman mais aussi par les populations issues du reflux historique des populations variées des marais pendant la guerre Iran-Irak. Une autre influence est celle des musiciens « gitans » (probablement les Lutis lores, d'origine presumée indienne)

- - L'île de Khargh, sunnite-animiste, fut longtemps un microcosme culturel, dominé par une forte population d'esclaves de langue swahili, avant le boom du terminal pétrolier. HASAN a décrit ce genre de musiciens « aféodés » qu'elle a observés dans les années 1970 à Bassorah, et également dans d'autres villes au Sud de Bagdad. « Khargh est connu notamment pour avoir été jusqu'à récemment l'un des rares foyers septentrionaux du même genre de possession **Lewa** (lire plus bas) présent en Hormuzgan, à Bahrain et au Koweït. Il est également connu sous le nom d'(**AI-**)**Haywa** à Bassorah, au moins jusqu'au début des années 1980 AD¹⁹⁴.

- - Kish et la bande côtière proche: était un environnement de petits villages de pêcheurs, actuellement en pleine mutation. Peu peuplée, la côte connaît aujourd'hui d'importants mouvements de main d'œuvre spécialisée (bassin gazier d'Assaluyeh), ainsi qu'un flux saisonniers de travailleurs d'autres régions de l'Iran.

- - « l'aire du Détroit », sunnite: Hormuz, Qeshm, Bandar Abbas, et Bandar Lengeh. Cette aire se caractérise par une population relativement similaire à celle de la bande côtière, à cela près que la communauté d'origine est-africaine y cotoie aussi à présent une importante communauté de travailleurs pakistanais et baloutches. Les chiites sont très minoritaires dans la plupart des villes, et sans doute aujourd'hui plus nombreux à Bandar Abbas (fonctionnaires postés, base navale). Les cultures musicales endémiques de Bandar Abbas, de Bandar Qeshm et Salakh (Qeshm) sont à présent marquées par de nouveaux genres musicaux originaires d'Oman et de l'Est du Yémen.

- - « L'aire bandari-baloutche » (Minab, Jask), sunnite: c'est à dire la partie sud-est de l'Hormuzgan, voit également la cohabitation de la culture du détroit avec celle des Baloutches, mais dans une proportion inversée avec celle de l'aire du détroit. Les genres baloutches y cohabitent avec quelques rares genres bandari (**Lewa**, **Zar**, chanson **qeshmi**)

Les genres traditionnels bandari peuvent se décomposer comme suit

¹⁹⁴ Cf [HASAN, 1980]



FIGURE 40 : Le sonneur bushehri Ahmad ASHRAFI, a la cornemuse *Neyhanban* (Photo SAMANI)

FIGURE 41: un air regional du repertoire de *Ney Jofiti* (Bushehr) Transcription [KUCKERTZ, 2001]

7.2.1 Les musiques instrumentales traditionnelles

De même qu'au Khuzestan, réduire des genres musicaux à leur instrument homonyme ne donne qu'une idée imprécise des véritables clivages entre les genres réels. Toutefois, il semble qu'une telle confusion existait dans les musiques traditionnelles du Golfe, du moins tant qu'elles étaient interprétées dans un contexte purement instrumental.

7.2.1.1 le **Ney Jofti** est initialement un « genre » de musique instrumentale rurale des pasteurs (Qeshm, Bushehr, cote bandari) interprété sur la double-clarinette **Zamr / Ney jofti** (Qeshm, Bushehr) ou sur la cornemuse **Habban / Neyhanban** (Koweït, Abadan, Khorramshahr). A l'usage, la double-clarinette **Zamr / Ney jofti**, ludique, prolonge la tradition des sonneurs de divertissement du Golfe, du Khuzestan et du Illam. De fait son répertoire s'est rapproché naturellement du chant de divertissement de la côte, notamment pour les danses de mariage (lire « **taraneh** bandari » ci-dessous). Ces genres usent parfois d'ouvertures instrumentales non métrés sur le **Neyhanban** / sur le **Ney – jofti** : on parle alors de **Hajjuni** ou de **Zarpenje**. Dans le répertoire bushehri, le **Ney-jofti**, et à présent la cornemuse **Neyhanban**, partagent les sous-répertoires de danses traditionnelles suivantes :

- - - - le **Tchopi bushehri**, est un genre de danse commun avec les genres homonymes du Fars (Lorestan, Bakhtiyari, Kurdistan iranien...) . Il est interprété au **neyhanban** ou au **Ney Jofti**, battu au tambourin **dayereh**

- - - - Le **Cheki bushehri** , interprété au **neyhanban** ou au **Ney Jofti**, battu au tambourin **dayereh**

- - - - Le **Beyt** est un genre responsorial interprété par un chanteur accompagné au **Ney Jofti**. Il conclut généralement le **Cheki** ou le **Tchopi** qui le précède, provoquant une transition rythmique soudaine.

A Bushehr, ces genres étaient traditionnellement interprétés par des musiciens amateurs ou semi-professionnels, ce en quoi l'improvisation sur ces thèmes n'était généralement faible, ou inexistante¹⁹⁵ . Mais le changement important va se produire à l'arrivée massive des réfugiés d'Abadan et Khorramshahr dans les années 1980.

7.2.1.2 Les genres pour la cornemuse archaïque **Neyhanban** : L'introduction de la cornemuse **Neyhanban** à Bushehr est ainsi mieux connue, puisqu'elle correspond à la migration des populations d'Abadan et Khorramshahr (Khuzestan) fuyant les combats de la guerre Iran / Irak vers cette ville au tout début des années 1980. Cette migration a occasionné la « fusion » de la musique de divertissement du Khuzestan avec les traditions de **Ney jofti** et de **taraneh** légers de Bushehr ¹⁹⁶. Les interprètes renommés à Bushehr sont à présent : Ahmad ALISHAFARI, Saed SHANBEH ZADEH, Habib Meftah "BUSHEHRI" et Mohsen SHARIFIAN. Dans le répertoire bushehri, les sous-genres de danse spécifiques au **Neyhanban** se répartissent comme suit :

- - - le répertoire festif d'Abadan pour cornemuse **neyhanban** sur des beats simples de **derbuka** « tempo ». nous avons vu plus haut ¹⁹⁷ de quoi ce répertoire ecclésiastique était fait à l'origine. Tout ce répertoire s'est littéralement déversé sur la population de Bushehr à l'arrivée des migrants du Khuzestan à Bushehr dans les années 1980.

- - - le répertoire local « bushehri » de cornemuse **neyhanban** hérité du répertoire antérieur de **Ney Jofti** de Bushehr : **Tchopi, Cheki et Beyt** s'accompagnent du tambour biface **dohol**. Il réalise la synthèse des répertoires de danse antérieur du **Ney Jofti** avec les influences extérieures telles que les airs abadani, les chansons populaires, etc... Une innovation a consisté à détourner le tambour religieux biface **Damam**.

- - - le répertoire festif des gitans pour cornemuse **neyhanban**, autrefois accompagné de tambours **Zarb** artisanaux.

¹⁹⁵ Entretien personnel avec Saeed SHANBEHZADEH, 2006

¹⁹⁶ Entretien personnel avec Saeed SHANBEHZADEH, 2006

¹⁹⁷ Cf infra, paragraphe 6.1

7.2.2 la musique des chants séculaires

7.2.2.1 Les genres séculaires pour les sonneurs

- - les **taraneh** traditionnels bandari, sont, fait rare, des chants responsoriaux. Ces genres ont donné naissance à trois répertoires de musiques de divertissement :

- - - La chanson bandari est un format moderne (structure couplet/ refrain) , peut être un vague avatar du **taraneh** local, reformaté pour les bals et le divertissement radiophonique (radio, cassettes, video-clips). Au cours de nos entretiens, Saeed SHANBEH ZADEH a cité explicitement l'influence des chansons de divertissement (ex : **bazari kutcheh** ou pop), telles que les sonneurs de la région d'Abadan avaient l'usage de les détourner pour la danse avant la guerre Iran-Irak. – NLDL : avant la Révolution Islamique, le **bazari kutcheh** était un genre lyrique, parfois symphonique de divertissement, chanté en persan, mais plutôt dans la veine du **tarab** orchestral égyptien. Il a disparu soit après la Révolution de par la censure puritaine, soit au début de la guerre Iran-Irak, du fait de sa connotation arabe - .

Bien qu'elle mêle des éléments identitaires des folklores musicaux *bandari* (double-clarinette **Ney-jofti**, cornemuse **Neyhanban**) au chant responsorial, le format de la chanson moderne bandari et sa structure couplet / refrain ne sont nullement des éléments de la chanson *bandari* séculaire villageoise. La performance de chanson *bandari* moderne mêle néanmoins de nombreux éléments identitaires, tels que certaines rengaines de chansons séculaires, le luth **oud** du Golfe (ex : Samir GOLNAVAZAN), et parfois le cithare arabe **Qanun**. Avant l'introduction du synthétiseur et de la boîte à rythmes, les groupes de cette fusion « *mozighi bandari* » s'articulaient donc généralement autour des rares interprètes de cornemuse **Neyhanban** tels que Bahram MERBAKSHI (pour les interprètes Mahmud JAHAN, Yassine HAJIUN ou Reza DEQHANI), Sohrab MASHHADI (Mohammad JASB, chant), Karim ADRISPOUR (Mahmud JAHAN, chant), la troupe « *groh Leymer* » ou encore le musicologue bushehri Mohsen SHARIFIAN en personne (ensemble « *Groh Morvarid Lian* »).

- - - le **Khayyami-khani** traditionnel (ville de Bushehr) est un genre savant de chant lyrique urbains de la poésie d'Omar KHAYYAM. Musicalement, le chant est assez proche de la séance de **sawt** des pays arabes du Golfe (Koweït, Qatar), hormis que la flûte droite remplace le luth **oud**. Il ne recourt donc ni à la clarinette locale **Ney-jofti**, ni au **neyhanban**, ni à la **Sorna**.

- - - la chanson **qeshmi** moderne est un art de chanson de divertissement très proche de la chanson traditionnelle de divertissement d'Oman et de la frontière Est du Yémen (ex : Faisal ALAWI). Contrairement à la chanson yéménite des plateaux, celle-ci se traduit par l'absence de forme « Suite » et par la monotonie évidente de ses thèmes courts, de surcroît sur un très faible ambitus (et beaucoup plus faible encore à Qeshm). A l'instar du genre de l'Est du Yémen, son rythme binaire est néanmoins soutenu, évoquant un pas rapide, peut être une musique héritée des caravaniers. Le chant est syllabique sur des textes populaires dédiés, soit une poésie sans prétention. Cette chanson qeshmi s'accompagne du **oud** et, soit de petits tambours (ex : **morbas**, l'équivalent du **marwas** yéménite), soit de nos jours, de boîtes à rythmes. Elle ne recourt donc ni à la clarinette locale **Ney-jofti**, ni au **neyhanban**, ni à la **Sorna**. La performance est souvent introduite par un court **Taqsim** instrumental au **oud**, généralement sur rapide.

L'histoire de ce genre à vocation identitaire est mal connue, mais il n'est pas exclu qu'il s'agisse de la simple acculturation persanophone moderne des populations natives de Qeshm par le genre omani arabophone équivalent. Plus exactement, elle est chantée en dialecte qeshmi, un parler persan avec de très nombreux noms locaux, dont certains empruntés à l'arabe d'Oman et au swahili. Il semble unanimement admis que ce genre qeshmi moderne est « né » dans le village de pêcheurs afro-arabophones de Salakh (Qeshm isl), lieu reculé où nombre de traditions qeshmi et de genres musicaux séculaires survivent encore aujourd'hui (communauté de possédés **ahl-e hava**, culte **Zar**, chant **Bassanak**). Depuis les années 1980, et la probable diffusion des cassettes audio du reste du Golfe, les chanteurs-oudistes Ali MAHBOOB et Mahmud MANSUR de Salakh en ont été les pionniers à Qeshm Isl. Ce genre de performance est ensuite devenu le principal genre moderne de divertissement à Qeshm et même à Bandar Abbas. Il est dorénavant interprété pour les bals et les mariages. Plus moderne et plus actuel, la performance de chanson qeshmi moderne fait à présent clairement ombrager aux genres séculaires de bal / de mariage de l'île, tels que le **Ney jofti** traditionnel, présent jusqu'à récemment. Une deuxième génération d'interprètes de renommée locale a suivi: Ahmad MAHBOOB (Salakh, Qeshm), MOUSIRAM (Holor / Dargahan, Qeshm), et probablement dès lors Hosein VAFADAR (Bandar Abbas), presumément dans les années 1990. Asseyant les canons « omani » du genre, tous délaissèrent les influences égypto-symphoniques (variété « **Khaleeji** » aujourd'hui répandue aux E.A.U.) d'Ali MAHBOOB – hormis peut être le clavier qeshmi MERESHKAL -. Tous ces artistes entrevirent ensuite l'opportunité de faire carrière ensuite dans les hôtels de Dubaï, ou, par ailleurs, leur cassettes étaient produites. En 2007, la génération active des interprètes – oudiste était menée par Mahmud Essa QADARI (Salakh), Ghulam NASSER (Tonban, Qeshm), Hassani Darod MURAD (Bandar Abbas), Mirostam MORSHEED (Bandar

Abbas), et d'autres jeunes oudistes de Qeshm tels que Fetmeh REZAEI, Amin ALI, Sedigh KAMALI ou Ahmad NUR.

- les chants pour la transe de possession, se répartissent en trois répertoires en langues régionales: le **gwati Leb** (balochi), le **zar** (arabe, afro-soudanais), et le **Lewa** (afro-swahili). Le **Guati** et le **Zar** sont des répertoires exclusivement accompagnés de cordophones et de tambours. Le **Lewa** nous intéresse plus particulièrement ici, car il a son propre registre musical, soit pour **Sornay** et **dohol**, soit pour double-clarinette **ney-jofti / zamr** et **dohol**.

Nous ne développons donc pas ici les genres **Zar** et **Guati**, bien qu'il eussent fait l'objet de descriptions détaillées, notamment chez Jean DURING. Ce culte propiatoire afro-arabe de djinns de la Mer connaît de nombreux avatars homonymes en Tihama, en Somalie et aux Comores (djinns « **rewa** »). A Bassorah, Shéhérazade Qassim HASAN a collecté une étymologie alternative : la cérémonie équivalente **Al-Haywa** tirerait son nom de celui de son créateur, un certain LAYWA de la Maison d'ALI BLUSH. « *tous les participants peuvent faire ce qu'ils veulent en dehors de l'espace sacré. Ils ont pour seule obligation de « respecter les instruments et les femmes ». ce caractère unique de liberté s'explique par la personnalité de créateur de cette cérémonie, LAYWA, « qui était lui-même un homme libre dans l'esprit. »* » Musicalement, nous considérons ici le seul avatar du Golfe Persique (Bahrain, Hormuzgan, Kharg, Qatar), car il semble homogène musicalement, et surtout parce que chacune de ces formes fait étonnamment écho au genre **Ngoma / Zumari** de l'archipel de Zanzibar¹⁹⁸. A Qeshm, on signale surtout un fabricant de grands chalumeaux **Sornay**, plutôt dans la facture habituelle des **Sorna** du Zagros. DURING en rapporte les éléments fragmentaires qu'il en a collectés au Balouchistan :

Cette scène précise est en outre rapportée à Abu Dhabi, Bahrain ou à Kharg isl. ¹⁹⁹, ou l'instrumentarium des tambours mixe un hautbois primitif **zehmari / sornay** aux polyrythmies de trois tambours afro-tanzaniens du **Zar (mdondo)**. Les litanies retranscrites par SHARIFIAN à Kharg Isl sont des bribes de swahili et évoquent explicitement la côte de Mombasa (Kenya). Shéhérazade Qassim HASAN parle, parmi les mêmes communautés de Bassorah de langue *bambasi*, de clans Wanyika, etc...

Du jeu occasionnel de **Zehmari (Srnadj)** à Bassorah dans le **Lewa**, HASAN ne délivre pas d'informations très exhaustives ²⁰⁰, malgré les nombreuses prises de terrain qu'elle fit. DURING décrit le chant responsorial en un thème répétitif, auquel l'assistance répond par un chant monotone, « *un motif très élémentaire et répétitif sur un rythme de danse en 6/8* » [DURING, 1997]. Les échantillons collectés à Bahrain, au Qatar et aux EAU confirment la grande similarité entre le répertoire, le hautbois **zehmari / sornay** et leurs homologues dans les registres de cérémonies propiatoires **Ngoma** de la cote swahilie (Pemba isl, Unguja Isl, Lamu isl...). A Zanzibar, le répertoire de **Ngoma** est notamment constitué de meddleys de thèmes répétitifs alternés, chacun étant dédié à un panthéon de **sheitani** différent. Chaque thème a un pas dédié. Dans les thèmes de **Lewa** du Qatar et de Bahrain, AL-KHAN observe effectivement une alternance de thèmes respectivement dits **Waqf** (pas dansé sur deux rangs alignés) et **Kasrah** (un « break » suivi d'une rondedanse en chenille) annoncée par l'alternance du thème du premier, bientôt remplacé par le thème caractéristique du second. Cette même ronde-chenille a d'ailleurs survécu à la disparition du hautbois **Zehmari** dans la chorégraphie du **Lewa** de Kharg Isl ²⁰¹

Au cours de nos collectes en 2007, nous avons recueilli à Qeshm Isl (Hormuzgan, Iran) des enregistrements anciens de ce **Lewa** local au **Sornay**. Ils consistent en deux meddleys de 25 minutes, vaguement similaires au **Lewa** des pays arabes du Golfe. Si on y distingue bien les rythmes et la structure de **Waqf**, en revanche, le motif mélodique est une simple descente chromatique. Le jeu en est très approximatif et seul le mètre et le bourdon permettent de distinguer la parenté avec les **Lewa** des autres pays du Golfe. Par ailleurs, nous y observons l'utilisation fréquentielle d'un thème mélodique conclusif - notamment lancé par une sorte de quintolement aigu -, semble-t-il pour ponctuer les transitions au changement entre deux thèmes mélodiques. Ce gimmick, utilisé de façon répétée, tel un séparateur, rappelle la ponctuation par quintolement des thèmes de danse du repertoire des sonneurs bakhtiyari pour le chalumeau **Karna** (ex : Nurali MOMMENEJAD). L'enregistrement de Qeshm fait aussi clairement ressortir les onomatopées, les bourdonnements de bouche et les cliquetis d'une ceinture idiophone type **mangur**. Le **Mangur** est un

¹⁹⁸ Cf [DURING, 1997] : « *Un autre rite venu d'Afrique est celui du **Lewa** également courant à Chahbahar et à Karachi ainsi qu' à Mascate et Oman ou vivent des Baloutches. On le définit parfois comme une danse de l'Afrique des forêts (**afriqa jangali dans**). Il se déroule en plein air et en public du soir jusqu'à l'aube au son d'un hautbois grave **sorna** (ou de la clarinette **zamr**) accompagné de trois percussions: deux variantes **tabl/dohol**, le **rahmani** et le **keysal** (plus petit) (...) ainsi qu'un bongo long appelé **mogholman**. (...) certains revêtent des vêtements africains, se maquillent et chantent sur des paroles africaines dont le sens s'est perdu .»*

¹⁹⁹ Cf [SHARIFIAN, 2003] :

²⁰⁰ Cf [SHARIFIAN, 2003] :

²⁰¹ Cf [HASAN, 1980] : « *Sa sonorité, éclatante au point de couvrir celle des autres instruments, exige une exécution de plein air, propice aux grands rassemblements de foule. On comprend dès lors qu'il n'accompagne jamais la voix, mais se contente d'intervenir entre deux chants en solo .»*

accessoire désuet : une ceinture de cuir, couverte de centaines de sabots de chèvres. Elle est exclusivement utilisée pour rythmer les danses de rituel de **Lewa** et de **Zar** (Oman et Bahreïn).

Parmi les populations noires de Bassorah (Irak), HASAN a observé des **Haywa** publics dont la fonction magico-religieuse avait clairement disparu. Elle évoque une danse collective en deux demi-cercles – un d'hommes, un de femmes – se faisant face. L'orchestre, constitué d'un chalumeau **Srnadj**, et de tambours **Msondo** et **Pipa**, voire d'un bidon métallique **Pato**, joue debout au milieu du cercle. HASAN ne s'apesantit pas sur le sens rituel de la réunion. Si, comme à Hormuz, les rassemblements à Bassorah semblent avoir perdu leur caractère magico-religieux, en revanche, l'esprit de transgression qui domine (liberté : cigarette, alcool, « marcher avec des chaussures ») traduit un reliquat probable de la possession par les djinns, tel qu'on le joue par exemple dans le kibuki (possession **Trumba** malgache importée à Zanzibar et à Oman).

DURING souligne ensuite simplement la désuétude dans laquelle le rituel proprement dit est tombé au Balochistan : « *Le lewa, de nos jours, n'est plus guère qu'une danse d'agrément, pratiquée notamment le jeudi soir à l'occasion des mariages, mais on s'y livre parfois avec une frénésie qui n'est pas sans rappeler la transe* »²⁰². Il suppose que la raison en est quoi s'agit en fait de la désacralisation d'un rite dansé d'adorcisme, tenu en public par le passé, comme à Zanzibar. Celui-ci serait devenu une simple fête publique, peut être simplement de par le simple déperissement de son panthéon, de cette médecine traditionnelle, ou de sa rentabilité. Au Qatar, seule la section chantée dite **mattari** a conservé une dimension thérapeutique²⁰³. A Larak Isl. (Hormuzgan, Iran), au Qatar et aux Emirats, ce genre responsorial est également désormais vidé de sa signification rituelle de nos jours, dans la mesure où il est devenu un chant de procession.

7.2.2.2 Les autres genres séculaires

- - les chants de travail, parmi lesquels le **Yazleh** (chant de marine, à Bushehr). Le **Yazleh** est devenu un chant satirique, métaphorique, interprété à présent dans les circoncisions et les mariages.. Il est reconnaissable par son introduction vocale, progressivement accompagnés de chœurs rythmés.

- - un autre chant séculaire : le **bassanak** (Qeshm Isl) est un chant villageois purement vocal des femmes pour les mariées. Il est interprété à l'occasion des préparatifs de l'épouse et l'arrivée du fiancé durant la cérémonie du mariage.

- - les chants de processions religieuses : le deuil imamite est prétexte à Bushehr à deux types de performances musicales endémiques particulièrement soignées

--- Les processions de deuil imamite sont accompagnées de performances processionnaires de tambours **Damam** (village de Bushehr uniquement) ou **tabl** (Qeshm), la crotale **Senj** (Bushehr), ainsi qu'une trompe, soit en conque (Qeshm) soit en corne vrillée (Bushehr). A Bushehr, cette procession fait l'objet d'un folklore identitaire particulier, assez différent des musiques martiales du rite commémoratif des autres villes.

--- Ces processions précèdent des performances de **Nohe-khani** « bushehri », particulièrement mélodiques dans cette ville. Ce genre est notamment très influencé par les genres vocaux régionaux, tels que le **Dashti / Sharveh**, d'origine pastorale, lequel peut parfois avoir un usage religieux dans le contexte précis du deuil imamite. Nous avons vu au chapitre 2 les parentés du Sharveh avec des genres profanes, tels que le **Dashti** « **Dashtestani** » ou encore le chant rural **Sweheri** arabophone (Sud de l'Irak, accompagné de la double clarinette **Matbudj**.)

- - les chants de processions profanes, accompagnés aux tambours traditionnels (ex : **tabl**), sont eux-mêmes liés aux occasions. A ce titre, ils peuvent être des chants séculaires, par exemple du répertoire des chants de mariage. Les traditions processionnaires de la côte bandari se rattachent à deux traditions arabes : les processions de mariage (**zeif, ziff, zaffa**) et les processions masculines martiales en rang du Golfe (**azba, ayyala, arda**). Un genre nouveau, directement hérité du répertoire de possession **Lewa**, a récemment émergé au Qatar et aux EAU. De nos jours s'y ajoute une version processionnaire du répertoire de Lewa, lequel a perdu son application cérémonielle / thérapeutique.

²⁰² Cf [DURING, 1997]

²⁰³ Cf [AL-KHAN, 1989]

CHAPITRE 8

LA MUSIQUE FESTIVE AUJOURD HUI

8.1 Les genres festifs (*shadi*) aujourd'hui en Iran : l'émergence d'une nouvelle tradition

Le présent exposé a rappelé à plusieurs reprises que les performances des sonneurs régionaux étaient à présent cantonnées à des mariages ruraux et des régions reculées. Le présent chapitre essaye de décrire ce qui s'est passé dans les milieux urbains, notamment à partir du milieu du 20^{ème} siècle. Le terme générique de **Mozighi shadi** englobe aujourd'hui la totalité des sous-genres utilisés par les iraniens pour les fêtes privées, et par extension, dans les bals de mariage (**jashn-e Arus**). Nous allons voir qu'à l'instar de nombre de nombre d'arts en Iran, ce dernier a fait l'objet successivement d'un grand bond en avant puis d'un arrêt brusque au cours de ce siècle.

On peut situer l'apparition de cette musique vers l'émergence des mass-media (radio, cassette) en Iran, c'est à dire au milieu des années 1950 AD. Elle s'inscrit sans doute dans la modernisation « à l'occidentale » voulue par les shahs pahlavis. La période des années 1960-1970 est effectivement connue pour avoir vu naître sous l'appellation globalisante de « **Kucheh Bazari** », le premier « genre » musical moderne endémique. L'appellation est en fait confondante, puisque sous couvert « d'airs de rues » en langue persane, il désigne pelle-mêle indistinctement la variété suivante: romances, music-hall, chansons locales ré-arrangées, chansons lyriques inspirées du **tarab** égyptien, puis, à son apogée : d'innombrables chansons sentimentales aux arrangements *Pop* ou jazz. Le genre orchestral, qui prolonge explicitement le succès mondial des grands ensembles égyptiens des années 1950, s'installe aux cotés de ceux de la **Mozighi sonnati** (« classique » persan traditionnel) moribonde et de la **Mozighi Klassik** (genre orchestral iranien « occidental » en gestation , ex :Ruhollah KHALEGHI). Les ensembles de « **Kucheh Bazari** » orchestral doivent sans doute beaucoup au modèle des arrangements de Muhammad ABDELWAHAB, Wadi AL-SAFI, et d'Umm KALTHUM. En Iran , ce genre est un OVNI : modalement, il est totalement distinct du répertoire persan classique et régional. Il s'appuie par exemple sur une poésie légère urbaine nouvelle, en persan, dimensionnée pour le LP 45 rpm et la diffusion radiophonique. De 1950 a 1979, c'est tout un show-business urbain qui s'est développé, à la fois autour de la cassette et du music-hall de Téhéran. Les principaux interprètes (ex : MEHDIAN, Jafar POORHASHEMI, Reza JAVAHERI, Abbas GHADERI, TAJIK, etc...) s'y produisent avec des orchestres « égyptiens » complets dans de grandes salles. Le « **Kucheh Bazari** » y occasionne le revival inattendu du cithare plat arabe **Qanun** et celui du luth **Barbat / Oud**, tous deux délaissés depuis les Qajars pour une **Mozighi sonnati** persane de Cour. Le « **Kucheh Bazari** » voit surtout l'émancipation inédite de chanteuses et de starlettes romantiques, par exemple les chanteuses SOUSAN, Amini NEJAD, BAHAREH, ROHVARPAR, et RUHANGIZ, les divas PARVA et NAHID. Le genre connut même des tentatives d'y intégrer le chant traditionnel **Sonnati** (Iraj MAHDIVAN , Javad POORHASHEMI). La radio royale de Téhéran, elle, lui laisse la portion congrue, et se focalise durablement sur le projet ambitieux de « nouvelle vague » **sonnati** , en promouvant de jeunes innovateurs du genre (sessions de la **Golha** (1956-1979)) mais surtout à la *Pop* locale peu originale.

" Westernization gathered pace in the second half of the twentieth century (in 1970s in particular) under the Pahlavi dynasty which ruled Iran from 1921 to 1979. (...) for example, more than 90% of the National radio and Television programmes broadcast music that appealed to the masses, mainly consisting of imitations of western pop sung by such Iranian "pop" stars as Ebi, Dariush and GooGoosh, superstars of iranian pop music in the 1970s".

Ne perdons pas de vue que durant les années 1970, la présence d'expatriés américains est très importante en Iran, y compris dans les villes secondaires. Elle est d'autant plus observée, qu'elle est sollicitée par le Shah, non sans une certaine bienveillance. Le bal de mariage iranien a pu connaître dès cette époque « *pop* » locale une influence moderne. En témoignent du moins les « *tubes* » de mariage actuels, lesquels sont à présent recyclés sur des *samples* futuristes. Or les « *Mobaraki* » et autres « *Aroos* » ne sont pas des romances arabisantes pour orchestres pléthoriques, ni même les lamentations éperdues de divas égyptiennes nostalgiques. Soyons réalistes. Les groupes de mariage (***mozighi shadi arusi***) les plus hardis à cette époque sont des groupes modernes (guitare, basse, batterie). S'ils ne représentent alors, certes pas la norme en Iran, leurs chansons ont émergé dans un véritable embryon de culture *Pop* orientalisante, voire *Disco* iranienne des années 1960-1970, époque à laquelle la danse y était mieux tolérée dans les classes les plus aisées.

“A discussion of Persian music must necessarily include the new hybrid of mixed Persian-Western music which is functioning as a popular-commercial music. The use of western popular rhythms, an elementary harmonic superimposition, and relatively large ensembles composed of mostly western instruments, characterize this music. The melodic and modal aspects of these compositions maintain basically Persian elements. On the whole, it would be something of an understatement to say that the artistic merit of such a melange as this is rather questionable”.

[FARHAT- professor musicologist]

Avec la Révolution Islamique de 1979, la musique connaît plusieurs phases d'interdiction graduelle. Les danses en réunion sont prohibées durablement dès 1980. C'est évidemment le point d'arrêt d'un genre hedoniste tel que les « ***Kucheh Bazari*** » orchestrale ou *Pop*. De surcroît, sous sa forme d'alors, il est aussi explicitement arabisant que léger, ce qui le rend doublement inutilisable radiophoniquement, à l'aube de l'affrontement avec Saddam HUSSEIN. Les artistes voient leur diffusion et leur concerts totalement interdits. Le genre ne survivra pas vraiment au sein de la diaspora iranienne de Californie. Il appartient dès lors à l'histoire et, trente ans plus tard, personne ne le pleure vraiment. Ses enregistrements ne remplissent dès lors plus que les armoires des nostalgiques. Nous allons voir que cette ère va surtout causer un dynamisme *underground* pour la musique de divertissement.

8.2 Où sont passés les sonneurs?

La Globalisation dans les centres urbains en Iran soulève la question de ce que sont devenus tous les sonneurs d'antan. Nous avons vu comment, en quatre-vingts dix ans, les sonneurs du Lorestan avaient été à la fois sédentarisés et décimés par les nouveaux usages. La plupart n'ont pas même pu maintenir une activité musicale semi-professionnelle, parallèlement à la nouvelle existence qu'ils furent par ailleurs contraints d'embrasser.

Dans un contexte global, l'émergence de divertissement moderne s'accompagne en général de la prise de conscience plus ou moins pregnante de patrimoines oraux étrangers ou anciens. Cette conscience collective de toute société moderne correspond à la fois au sentiment d'exotisme et à l'amalgame identitaire qu'elle lui prête. En Europe, on situe par exemple historiquement la naissance de cette conscience (ethnologie, anthropologie, musicologie) à l'aube du tourisme moderne, c'est à dire entre la fin du 18^{ème} siècle et le début du 20^{ème} siècle. En Iran, le phénomène est plus récent. Comme nous l'avons suggéré, les iraniens d'aujourd'hui vivent toujours un exode rural massif. Ces citadins récents sont toujours partagés entre leur aspiration évidente à la Modernité et le chauvinisme pour la grandeur passée de l'Iran (cette seule psychologie mériterait à elle seule des travaux plus conséquents). Dans cet antagonisme, les citadins iraniens nient toute forme de l'identité nomade et tout autre signe d'archaïsme de la société iranienne pré-moderne.

Curieusement, pour l'Iran, c'est l'interdit religieux qui a modelé les formes d'une folklorisation rampante. Par l'assouplissement en 1989, des fatwa sur la musique, l'Imam Ruhallah "KHOMAYNI" a ouvert la porte à l'assistance à ces folklores en perdition. le Ministère de la Culture et de la Guidance Islamique (*Vezerat-e Farhang e Ershad Eslami*) a notamment pris le rôle ambiguë de protecteur (*Hemayat*) de ces genres, les enfermant ainsi sans doute dans une folklorisation fatale. A sa suite de cette *Fatwa*, ce Ministère, en charge de promouvoir les enregistrements, les événements, et l'enseignement a effectivement encadré certaines musiques autorisées²⁰⁴. L'*Ershad* a notamment la mission de protection des musiques des différentes régions, considérées comme "*en perdition*". Helas, l'expérience montre que ce ne sont jamais les musées qui perpétuent les traditions. Tout au plus ils les naturalisent. L'*Ershad*, elle, exerce son mandat en « *organisant* » la vie culturelle des folklores à une échelle institutionnelle.

Le Conseil d'Evaluation de la Musique (*Shora-ye karshenasi-ye mozighi*) de ce ministère a limité son assistance aux genres autorisés: la musique traditionnelle (***Sonnati***), la musique traditionnelle modifiée (***Taghir karde, Jedid***), la musique régionale (***Mahali, Navahi***), la production musicale pédagogique (***Amuzeshi***), la musique classique occidentale (***Mozighi klassik-e Gharb***, musique instrumentale quasi exclusivement), la musique religieuse, et dans une très moindre mesure: certaines musiques *Pop*, la musique du monde (i.e. islamique, ***Mellal***) et mêmes d'autres musiques insipides exclusivement instrumentales, généralement d'origine étrangère. La musique régionale est donc promue par défaut, pour contrer les musiques

MOBARAK BAAD

PUISSIEZ VOUS ETRE HEUREUX

*Hemshab tchesh shab hast
Shab-e Murad hast hemshab* x 2

*Ce soir, quel soir est-ce?
C'est le soir tant attendu* x 2

Chorus1:

Chorus1:

*Baada baada Mobarak Baada
Inch'allah Mobarak Baada* x 2

*Puissiez vous, puissiez vous être heureux, puissiez vous
Si Dieu veut, puissiez vous être heureux.* x 2

*Kutcheh Tang-ee, Baleh
Arus Khasheng-ee, Baleh* x 2

*La Voie est étroite, oui
La mariée est magnifique, oui* x 2

(chorus1)

(chorus1)

*Hin ay o to hun ay at
Mi rizan nogholo-o nabat* x 2

*Dans les cours ici, dans les cours là,
Ils jettent des sucreries et des Nabat* x 2

(chorus1)

(chorus1)

*Beh Sar Arus o Damad
Mi rizan nogholo-o nabat* x 2

*Sur la tête de la mariée et de son époux
Ils jettent des sucreries et des Nabat* x 2

(chorus1)

(chorus1)

*Arusi-e Shahan-ee
Inch'allah Mobarak kon
Jashn-e Bozorg an-ee
Inch'allah Mobarak kon
Gol beh Golestan-ee
Inch'allah Mobarak kon
Nobat e mastan-ee
Inch'allah Mobarak kon*

*Une mariée de roi,
Puisse Dieu la rendre heureuse.
Un bal de princes,
Puisse Dieu la rendre heureuse.
La fleur est dans le jardin,
Puisse Dieu la rendre heureuse.
C'est le temps de la liesse,
Puisse Dieu la rendre heureuse.*

*Mobarak, Mobarak
Inch'allah Mobarak kon*

*Heureux, heureux
Puisse Dieu la rendre heureuse.*

*Arusi-e Shahan-ee
Inch'allah Mobarak kon
Jashn-e Bozorg an-ee
Inch'allah Mobarak kon
Gol beh Golestan-ee
Inch'allah Mobarak kon
Nobat e mastan-ee
Inch'allah Mobarak kon*

*Une mariée de roi,
Puisse Dieu la rendre heureuse.
Un bal de princes,
Puisse Dieu la rendre heureuse.
La fleur est dans le jardin,
Puisse Dieu la rendre heureuse.
C'est le temps de la liesse,
Puisse Dieu la rendre heureuse.*

FIGURE 42 : chant de mariage fameux de la tradition urbaine contemporaine

non autorisées. Le conseil d'Evaluation définit donc les genres autorisés, mais vise aussi les paroles des artistes avant de les autoriser à se produire en public²⁰⁵. Nous nous intéressons notamment ici aux Festivals organisés par l'*Ershad*. Au début des années 1990, une série de Festivals régionaux (*Festival de Musique Régionale d'Iran*, *Festival de la Musique des Jeunes*, ...) sélectionnaient des lauréats par catégorie lyrique, parmi les meilleurs des régions. Ceux-ci avaient notamment le privilège de concourir ensuite au Festival de Musique Régionale dans la catégorie "musique" du Festival Fajr annuel de Téhéran. Ce fut longtemps dans cette dernière compétition que les ethnomusicologistes Mansureh SABETZADEH, Muhammad Reza DARVISHI et Muhammad Taqi MASOUDIEH ont soit repéré, soit enregistré les sonneurs Ali Akbar MEHDIPOUR, Gholam Ali HADDADGAR, Shah Mirza MORADI, ASHARI "BUSHEHRI" etc... Leurs nombreux enregistrements ont été soigneusement post-produits, commentés et distribués depuis 1990 par la *Mussesseh Farhangi - Honari MAHOUR*. Selon, [YOUSSEFZADEH, 2000], d'autres festivals sont à l'initiative de la *Hozeye-Honari Tabliqat-e Islami* (Unité musicale du département d'Art pour la Propagande Islamique), une organisation créée en 1982 et directement coordonnée par le Guide Suprême. Elle organise par exemple les festivals *Haft Awrang*, *Neynavazan*, *Ayane-o Avaz* et *Mozighi-Henasi*. C'est dans ces compétitions que l'ethnomusicologiste Muhammad Reza DARVISHI a enregistré le sonneur Ali Akbar ABSHURI (Qushan), Ibrahim SHIRDEL (Zabol), Danesh MOMMENGAKHI (Zabol) etc... (deux séries de CD *Merkaz Mozighi KHOZE HONARI*, notamment sur la musique épique (*Mozighi Henasi*)).

Dans ce contexte, la survie des derniers sonneurs s'organise dans les régions, autour des rares activités économiques dilettantes encore liées à leur art (lutherie, mariages...). Dans le domaine des mariages, à proprement parler, la déliquescence atteint, à l'heure où nous écrivons, des sommets, puisque l'art des sonneurs ne subsiste dorénavant que dans les patures les plus reculées des nomades les plus hardis, là où le clavier électronique n'est pas encore arrivé. Shéhrazade HASAN caricature par exemple le phénomène chez les sonneurs d'Irak, concurrencés par les petits ensembles *Al-djawk Il-Ahli* : « *Alors que jadis, c'était à eux que revenait l'honneur d'ouvrir les cortèges de mariage et de circoncision, on ne leur concède de nos jours, et encore par pitié, qu'une place en queue de cortège.* »²⁰⁶

La deuxième corde officielle de l'*Hemayat* est l'enseignement de la musique, mais, malheureusement, l'art des sonneurs régionaux n'y est pas représenté²⁰⁷, sans doute faute de demande.

8.3 Rémanence *underground* d'une **Pop shadi Arusi** (danse de mariage)

La *Mozighi shadi Arusi* actuelle cultive le paradoxe d'être à la fois interdite et incontournable dans les festivités de mariages urbains. L'interdiction et la réglementation de la musique en réunion pose systématiquement aux époux le problème d'organiser un *Damadan* dans le respect des Lois islamiques... Les intéressés ont le choix entre les lieux privés, ou bien les lieux spécialisés (professionnels des fêtes de mariage), dans lesquels ils ne pourront recevoir les convives que dans deux salles de bal contiguës : une pour les hommes, une pour les femmes. Dans les deux cas, le *Disc-Jockey* est l'artisan illégitime mais indispensable des jouissances. Dans le premier cas, les intéressés s'exposent aux poursuites légales prévues pour délit de réunion mixte. Dans le second cas, les deux bals sont généralement sonorisés simultanément par la sonorisation centrale.

La perte des sonneurs n'est pas seulement économique, mais bel et bien due à un changement culturel du public. Dans les villes, le répertoire de danse des sonneurs souffre à la fois de la célérité de la Mode et de la réappropriation des thèmes de danse par les nouveaux chantres des *Mozighi Shadi* régionales modernes (*Disc Jockey*, chanteurs de *Mozighi Shadi Arusi*...). Après soixante ans d'existence, les tendances actuelles de la *mozighi shadi* sont aujourd'hui les suivantes :

-- La cérémonie et les rites de mariage s'uniformisent dans les grandes villes, non sans nostalgie de l'influence occidentale rampante que le pays a connu jusqu'en 1979.

-- la tendance dans les grands centres urbains est donc l'émergence d'une culture populaire hédoniste, distincte de la seule pop irano-californienne, et spécifique au mariage. Sa diffusion est l'apanage exclusif des discjockey-clavieristes.

-- On distingue par exemple les genres modernisés *Mozighi Shadi bandari*, *Mozighi Shadi Luri*, *Mozighi Shadi kordi*, *Mozighi Shadi khorasani*, *Mozighi Shadi Shomoli*, etc... Ces traditions ont aussi tendance à compiler, reconstruire le patrimoine traditionnel pour les besoins du divertissement. Par exemple, la *Mozighi Shadi Lori* (Borujerd, lores du Lorestan) recombine des reprises de *taraneh* traditionnels avec des *Tchopi* ternaires rapides (180 bpm) au synthétiseur et des sons saturés. L'utilisation de la boîte à rythmes (pour imiter le tambourin) et des claviers (pour imiter la *Sorna*) encourage l'accélération des mélismes et les transitions rythmiques enfiévrées entre les *taraneh* et les *Tchopi*. Ce genre, assez apprécié dans les milieux populaires, revisite à merveille les nombreux *taraneh* traditionnels.

-- dans les très grandes villes, le répertoire de bal de mariage tend à aussi s'uniformiser par l'émergence depuis 1950 AD de traditions urbaines « nouvelles » : les *ahang - e aroosi - «airs de mariage»* -, arrangés pour la danse. Les grands classiques indispensables sont « *Mobarake Baad* », « *ShahDoomad* », « *Arusi* ». Indémoudables, ils sont repris et

²⁰⁵ Cf [YOUSSEFZADEH, 2000]

²⁰⁶ Cf [HASAN, 1980]

²⁰⁷ Cf [YOUSSEFZADEH, 2000]

remixés à l'infini, indifféremment dans les villes des différentes régions. Leurs beats sont généralement distincts de ceux de la Pop actuelle, ce qui rend ces **Ahang-e arusi** relativement reconnaissables.

-- Repris, remixés, réarrangés, les régionalismes simplifiés (pas de danse et **ahang**) résistent dans leur régions d'origine sous forme de quelques rares nouveaux *hits* du « **shadi** » moderne de mariage. Citons par exemple les mécanismes de renouvellement du **Shadi Lori** (Lorestan) et du **Shadi Kordi** (Kurdistan, Kermanshah, Azerbaïdjan Occidental) : les arrangements modernes consistent à recadrer les **taraneh** anciens, soit sur des rythmes à peine accélérés, soit, purement et simplement sur des rythmes très rapides, par exemple de **do pah**. Dans le **shadi lori** moderne, les comptines sont chantées de façon relativement fidèle, mais leur rythme appelle désormais la danse lente ou le **Do pah** trépidant. Par ailleurs, les transitions vers les beats rapides de **Do Pah** (jusqu'à 180 bpm) sont amenées par des galops de boîte à rythme ou des mélismes instrumentaux au clavier. Ils imitent la **Sorna** et empruntent son répertoire lore de **Do Pah, Seh Pah, Tchopi**, etc... Exit les sonneurs, donc, mais les **Mozighi Shadi** lore et kurde leur doivent tout.

-- De par l'exode rural et les inter-mariages dans les grands centres urbains, les pas régionaux gagnent en popularité et intègrent un répertoire global (**mozighi shadi irani, Mozighi shadi arusi**...). C'est le cas des pas dits « **Azari** », « **Tchopi** », « **Shomoli** », « **Ghasemabadi** », « **Bandari** ».

En effet, si il est une survivance discrète mais indéniable, plus vivace que la folklorisation, ce sont bien les emprunts parcimonieux, la paraphrase et les variations de musique de danse dans les genres **Mozighi Shadi** et **Shadi Arusi**. De façon globale, toutes les danses ci-dessous ne sont à présent plus que les caricatures des danses régionales qui les ont inspirées, notamment par le rythme très élevé sur lesquels on les interprète à présent dans le **Shadi** moderne. Les genres persistants dans la danse et la musique de **Shadi** modernes sont :

-- la danse "**Tchopi**" (**kordi**), cette danse en chaîne est persistante dans un répertoire de divertissement **Shadi** moderne, essentiellement à Borujerd (Lorestan) mais aussi parmi tous les Kurdes du Monde ! Dans les compositions modernes rapides de **Mozighi Shadi**, elle est amenée, généralement par un rythme syncopé et des thèmes simples arpégés très rapidement sur le clavier, imitant vaguement les phrases liées du chalumeau **Sorna**. Les thèmes ne sont pas des refrains traditionnels, mais plutôt des phrases rapides et entêtantes, telle que le sonneur pouvait les improviser dans la phase rapide. Son *beat* et sa mesure sont à présent beaucoup plus rapides que dans le **Tchopi** traditionnel (environ 180 bpm).

-- la danse "**Raqs-e Chahoo**", (danse du couteau)

-- la danse "**Shomoli**", originaire de la région de Rasht (Gilan occidentale). Un pas de danse syncopé, les mains en avant. Généralement dansé par une légère rotation syncopée de droite à gauche et vice versa en vançant par pas saccadés.

-- la danse "**Ghasemabadi**", cette danse traditionnelle élaborée, très populaire originaire du Gilan oriental, est à présent réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire un pas basculant, tantôt à gauche, tantôt à droite, en moulinant les mains deux à deux entre elles. Elle est aussi assimilée au répertoire "**Shomoli**" du fait de son origine géographique proche.

-- la danse "**Azari**" est chanté en turc azeri. Le pas de danse ressemble à certains pas de dans classique azérie (Mugham). Les danseurs, hommes et femmes se dépacent ensemble de gauche à droite par des petits pas en tendant les bras dans le sens de leur marche latérale.

-- la danse « **Bandari** » (côte du Golfe persique).



CONCLUSION

L' INSTRUMENTAL INDISCIBLE: DE LA PERDITION A LA POSTERITE

INVESTIGUER LES REPERTOIRES OUBLIES ? Nous avons envisagé les répertoires folkloriques dans leur diversité, au prisme du découpage régional actuel de l'Iran. Incontestablement, les us de joutes de lutte, de deuil et de **Tazieh** sont la mémoire des plus anciens d'être eux. Dix siècles d'histoire gitane et nomade chaotique dans l'Ouest de l'Iran a effacé la cohésion entre les répertoires, quant bien même certains morceaux en ont la même fonction ou le même nom. Cette histoire nous plonge en outre dans l'obscurité historique de l'histoire de **Lutis**. Ses indiens sont sans doute arrivés sans hautbois ni clarinettes dans le fond du Golfe persique au 10^{ème} siècle. Leurs affinités naturelles pour la performance et la danse expliquent elles qu'ils soient devenus la mémoire ultime de ces traditions de sonneurs? En soulignant l'adaptation perpétuelle de leur jeu au public local, [SHANBEH ZADEH, 2006] souligne surtout leur incroyable faculté d'adaptation .

En comparaison du **halay** turc, le jeu mélodique, bien que gauche, est finalement extrêmement répandu chez les sonneurs d'Iran. Quand certains répertoires sont dominés par les **maqams** mélodiques d'apparat (bakhtiyari, kurde, lore), d'autres le sont par les **taraneh** (Lorestan, Kashmar) et enfin d'autres par les motifs mélismatiques (Seistan, Balochistan, répertoires pastoraux du Ilam, etc...). Parmi les variantes structurelles des **halay** de Diyarbakir, [BRYANT, 1991] n'a montré qu'une ébauche du mécanisme de distortion « orale » de ce type de répertoire mélismatique. Notre analyse préliminaire distingue clairement les morceaux qui sont issus de **Maqam** anciens d'apparat (ex : **Sema Sangin**), ceux qui s'enracinent dans des **taraneh** et enfin ceux qui sont construits sur de simples motifs mélismatiques .

En comparaison, le jeu mélodique, bien que gauche, est finalement extrêmement répandu chez les sonneurs d'Iran. La présente étude a montré qu'il s'est enrichi en vocalisant les thèmes de **taraneh**, et en les ornementant. Indéniablement,

l'analyse de répertoires antiques nous fait encore défaut pour les recouper avec les **Maqam** « d'apparat » actuels. Mais d'où partir ? Doit-on pour autant tenir la performance actuelle pour la seule rémanence de ces genres anciens ?

- Sur la piste des sonneurs antiques, une analyse des genres des sonneurs pour le deuil **Chamari, Gagriv et Taziah** paraît une piste incertaine.
- A la lumière de nos conclusions sur ces mélodies régionales anciennes, des inventaires des taraneh anciens des nomades²⁰⁸ semblent ensuite une voie a priori prometteuse, bien que très vaste, par exemple : pour révéler des **Maqam** oubliés ou empruntés, mais également les mécanismes de concaténation.

Dans cette optique, une conclusion partielle et optimiste (chapitre 8) est donc que la musique des sonneurs n'est finalement pas captive de cet instrument. C'est peut être là son salut.

PRESERVER DE LA DISPARITION PLUTOT QUE DE L'OUBLI. Le répertoire a évidemment souffert de son mode de transmission exclusivement oral. Les formes vivantes des traditions des sonneurs (**koushk, Jashn, Koshti, Tazieh** traditionnels, **Gagriv, Bala-ye Nepar, Arus Keshun**) sont toutes explicitement menacées, voire en extinction. Dans le contexte d'une tradition si peu écrite, nous avons déjà expliqué en quoi nous concevons la perpétuité des genres populaires dans la survie de leur performance rituelle, et non pas dans la préservation ou encore les performances « hors contexte » - festivals, spectacles urbains, cinéma, etc... -.

Le contexte socio-religieux de l'Iran y explique sans doute la folklorisation actuelle accélérée de cet art. C'est la seule explication qu'on peut donner à la divergence contemporaine entre les sonneurs d'Iran et par exemple ceux de Turquie. La folklorisation « à l'iranienne » par l'*Ershad* est en effet une activité pro-active et neutralisante de la tradition.

Cependant, on peut s'étonner que ce milieu des sonneurs n'ait pas encore connu de sursaut structurel. Lui manquerait-il un **Radif**, un inventaire écrit et partagé par tous les sonneurs... **Radif** de sonneurs ? Je fais référence ici à la survie de la **Mozighi Sonnati**, musique savante d'Iran. Jean DURING a abondamment développé la façon avec laquelle ce genre s'est « sauvé » lui-même tout en se figeant. Après la canonisation / la classification d'un **Radif** écrit des mélodies **Gusheh** (fin du 19^{ème} siècle), cette **Mozighi Sonnati** s'est prostrée dans une posture de transmission réglementée moralement. La relation maître-élève, sa rigueur, leur co-optation respectueuse, et surtout l'inviolabilité sacro-sainte du **Radif** (« le tableau » !), ont contribué à ce « coma » suicidaire. Le mot de système a pris toute son acception de « structure », d'« organisation » des personnes.

« A toute chose, malheur est bon », DURING souligne dans ces ouvrages que cette transmission préserve au **Sonnati** tant une intégrité mélodique qu'une transmission relativement exacte. De cette façon, l'interprétation s'est contractée en un apprentissage, le système modal : à un répertoire de **Gusheh**, l'élève : à un imitateur. Selon lui, le summum de l'imitation est finalement l'atteinte laborieuse du **Hal**.

Un tel inventaire systématique est-il seulement possible par région ? Son apport figera-t-il le répertoire au lieu d'en favoriser le renouvellement ? Qu'importent les approximations de ce modèle (vacuité sémantique du terme iranien de **Maqam**, distorsions inter-régionales, porosités inter-ethniques diverses ...), la difficulté est aussi intellectuelle ou méthodologique. En effet, un modèle n'est viable que si ses principes théoriques (modalité ? usage ? modulation ? tonalité ? mémoire collective ?) sont intelligibles et approximativement partagés par des usagers isolés. Nous avons effleuré cette difficulté dans l'inventaire des **Maqams** bakhtiari dans le Chapitre 3. Peut-on considérer un / quelques répertoire(s) de cette région sans qu'y préside aucun « système » modal de classification ? Nous l'avons vu : ces sonneurs s'approprient facilement des **Maqams** des régions voisines, sans doute à l'occasion d'un bal ou d'une répétition. Ces emprunts ne font l'objet d'aucune assimilation à un système. Dans le meilleur des cas (**Jangnameh, Laki, Do-Pa**), ils sont juxtaposés comme des genres / des danses distinctes à un répertoire local devenu ecclésiastique. Au Lorestan, la démultiplication des interprétations répétitives (adaptations au **kemancheh**, nombreux avatars **taraneh**) favorise les recadrages de thèmes.

Le milieu des sonneurs est souvent celui des nomades et des gitans. Nous avons vu la persistance de l'amalgame entre lore et **luti**, ou encore entre baloutche et **luti**²⁰⁹. Cependant, la raréfaction géographique des sonneurs est-elle facteur d'extinction ou de préservation ? L'exemple de l'éveil récent d'un autre système d'origine traditionnelle (le système modal balochi **zahirig** des bardes **osta**) amène une autre question essentielle : un système existe-t-il si aucun usager n'a conscience de sa nature systématique ? Ni même légitimité à expliquer le répertoire ? Précisément, il apparaît dès à présent que les principes collectifs qui les président divergent déjà selon les répertoires actuels : par exemple, les **taraneh** du Khorasan et du Lorestan s'érigent progressivement en fil conducteurs mnémotechniques de leurs répertoires instrumentaux respectifs. C'est clairement une tradition « vocalique », « vocalisante » qui s'affranchit encore de principes musicaux théoriques plus élaborés. Le système des Bakhtiari et, dans une moindre mesure celui des Qashqayi, sont clairement bâtis autour d'un florilège de **Maqams** d'apparat largement diffusés, qui survivent comme tels.

²⁰⁸ Cf [LAKI, 2005] et [KAZEMI, 2011a, 2011b, et 2011c]

²⁰⁹ Cf [TORTEL, 2009]

LECTURES CITEES

Al Khan, Waheed Ahmed,

1989 «Vol.3 : Laiwa music of the Gulf», ISBN ?????, The Arab Gulf States Foklore Centre, Doha, Qatar.

Amanollahi, Sekandar,

1985 « The islamic revolution and the Lutis»; in « Cultural Survival » , vol 9.3, Fall 1985, Cambridge.

Ardalan, Omid Reza;

2000 « Music of Bakhtiyari»; CD booklet off[M41-CD]: Medhipour, Ali Akbar, Heydari, Ali , « Music of Bakhtiyari », MCD-61, Mahoor institute , Karna, zurna /dohol drum, Iran.

2002 «The music of Lorestan» CD booklet of Azizi, Seyd-Mirza, Rezai, Ahmad Ali, "Mir-e Noruz", M.CD-90, Mahour Institute, Tehran, Iran, Taraneh Lorestan

Assari, Mehdi;

2009 « Raz va Ramze hai Khonand Han va Nohekhtan Mozighi Irani»; ISBN 978-964-2862-82-5; Pelkbook publisher; Tehran, Iran.

Bozorg-nia, Peyman,

2010 « Bakhtiyari music: a synopsis »; CD booklet of various artists. «an anthology of Bakhtiyari tribe », in regional Music , vol. 30, MCD-xxx , CD Mahour Institute, 2010, Sorna, Fars, Iran.

2011 « Mozighi Dehkordi » booklet of [VARxx-CD] Various artists "Mozighi Nohi-e Iran, vol.32: Mozighi Dehkordi", MCD-203, Mozighi Nohi-e Iran, vol.32, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2011.

Bryant, Wanda,

1991 "Musical Change in Turkish Zurna Music ", vol.6, Pacific review of Ethnomusicology, UCLA, Los Angeles, USA.

Dahverpanah, Afshin

2003 "Seng shanass Mozighi dar Farhang Bakhtiyari" in Mahoor Music Quaterly, ISSN 1561 1469, vol.6 , #21, Fall 2003, Tehran, Iran.

Darvishi, Mohammed Reza;

1994 « Mozighi Navahi-e Iran / Mantegheh Jonoub (Hormuzgan, Bushehr, Khouzestan)»; ISBN none; Hozeyeh Honari publ.; Tehran, Iran

2008 « Saz Shenasi al'Iran » ; 978-9648772-2578; Mahoor Institute publisher; Tehran, Iran.

During, Jean,

1989 « Musique et mystique dans les traditions de l'Iran », ISBN 90 6831 191 3 , Peeters Publ. , IFRI, Paris / Leuven

1992 « Balouchistan : Musique d'extase et de guérison », livret du CD *Various Artists* , « Balouchistan : Musique d'extase et de guérison », C580017 & 580018, CD Ocora, Paris, 1992. (reedition complétée du LP Ocora 558565 & 558566 , 1978)

1995 « Iran », french edit of a former german paper for «Musik in Geschichte und gegenwart» ISBN ??? , Kassel Publ. , Germany.

1997 « Vents d'Afrique et djinns musulmans / transe , guérison et devotion au Balochistan », yearbook of the ICTM, nr 29. 1997.

2010 « Musiques d'Iran, la tradition en questions », ISBN 978 2 7053 3828 2 , Geuthner Publ. , France, 2010.

Emam, Seyyed Sa'di,

2004 « Tarikh Mozighi Shushtar » ; ISBN 964-95386-7-4, Mossesseh Farhangi Honari Adab, Tehran, Iran.

Farzin, Ali Reza

2008 « A profile of Lorestan Province; Nature, History and culture», ISBN 0978 964 421 122 5, Lorestan Culture Heritage , Handicraft, and Tourism Organization. Reissued Tehran, Iran

Fatemi, Sassan,

2002 « Mozighi va Zendegi Mozighiai Mazandaran »; ISBN 964-6409-54-7, Mahoor Institute, Tehran, Iran.

2003 « Mozighi-e Mazandaran »; livret du CD « Mozighi-e Mazandaran », MCD-130, Mahoor Institute, Tehran, Iran.

Friend, Robyn. C.

1988 « Cub Bazi – the stick dances of Iran »; in "Encyclopedia Iranica"; Vol. VI, fasc. 4, pp. 448-449, Tehran, Iran.

1992 « Dance in Iran »; in "Encyclopedia Iranica"; Vol. VI, fasc. 6, pp. 641-645, Tehran, Iran.

Gorginpur, Forud,

2004 « Qashqayi Music »; CD booklet of [VARxx-CD] Various tribesmen; "Qashqayi Music"; from the collection Regional music of Iran (vol.3), MCD-161; Mahoor Institute; Kemancheh, karna, Tehran, Iran.

Haji-Amini, Bahman,

2002 « Mozighi kurd'hai Hawraman »; ISBN 964-6409-53-9, Mahoor Institute, Tehran, Iran.

Hasan, Schéhérazade Qassim

1980 « Les instruments de musique en Irak», ISBN 2 7132 0701 (EHESS edit) , Cahiers de l'Homme, nouvelle sérieXX1 Paris, France

Hedjazi, Arefeh

2010 "Ilal-e Khamseh ou l'union des cinq tribus" in "La Revue de Téhéran" , ISSN 2008-1936, #54, Mai 2010.

Herouville (d), Pierre,

2008 " Commémorations des deuils imamites : rite et folklores régionaux des chiites en Iran ", 2008, non publié

Izady, Mehrad ,

1992 « The kurdish music », from « The kurds : a concise handbook », Dept of Near Eastern Languages and Civilization Harvard University , Harvard University, Harvard, USA. Released at <http://www.kurdistanica.com/english/culture/music/music-kurdish.html>

Kazemi, Bahman,

2011a "Mozighi qom Taleshi"; ISBN 978 964 232 1001, Art publ. Matn publ. , Tehran, Iran.

2011b "Mozighi qom Kord"; ISBN 978 964 232 0998, Art publ. Matn publ. , Tehran, Iran.

2011c "Mozighi Ilam"; ISBN 978 964 232 1049, Art publ. Matn publ. , Tehran, Iran.

2012c "Mozighi qom Taleshi"; ISBN 978 964 232 154-4, Art publ. Matn publ. , Tehran, Iran.

2012d "Mozighi qom Kord"; ISBN 978 964 232 155-1, Art publ. Matn publ. , Tehran, Iran.

Kiani, Manuchehr,

1999 "Kotch ba Eshq Shegigh"; ISBN 964 91200 0 9, Kian Nasr publ. , Tehran, Iran.

Kuchertz, Joseph, Masoudieh, Mohamad Reza,

2000 « The music of Bushehr», Soroush Press Publ., ISBN 964 435 682 7, Tehran (persian language).

Miller, Lloyd Clifton,

1975 "Aspects of afghan music"; ISBN (none), pHD, University of Utah, USA, 1975.

Koozehchian, Hashem, Izadi, Behzad Izadi,

2010 "Iranian Traditional Wrestling Styles", Tarbiat Modares University (Iran), issued in Pan-asian journal of Sports & Physical Education

Lak, Azim,

2005 « Cognition and survey of bakhtyari music », ISBN 964-6341-13-6, Chang Publishing, Tehran. Persian language (e)

Naghashpour, Mahshid,

2008 « The music of Shooshtar », Sourah Mehr / IRICAP Publ, ISBN 978-964-506-297, Tehran, Iran. (e, i)

Neqib-Serdesht, Behzad,

2006 « Saz Shenassi Mozighi Kordi », Tavakoli Publ, ISBN 964-5821-30-4, Tehran, Iran. (e)

Nezan, Kendal,

2006 « La musique Kurde », web stub from the website of the kurdish Institute in Paris, released as http://www.institutkurde.org/kurdorama/musique/genres_musicaux.php , Paris. (p)

Masoudieh, Mohammad Taqi

1985 « Mozighi Balochistan », ISBN none, Soroush publ. Tehran, Iran, 1985. (e,i)

2004 « Saz Hai al'Iran », Zarrin-o-Simin Pub., ISBN 964-7679-24-6, Tehran. (e,i)

Miller, Lloyd Clifton,

1975 "Aspects of afghan music"; ISBN (none), pHD, University of Utah, USA

Mirdamadi, Sarah

2010 "Les Shasavan: des "amis du roi" à une progressive fragmentation politique et culturelle" in "La Revue de Téhéran" , ISSN 2008-1936, #54, Mai 2010.

Mosenpour, Ahmad,

1999 « Music in Mazandaran », booklet of [G37-CD] : Groh Shawash, (Ahmad Mohsenpour) « Eftabeh / Mazandarani music », MCD10 , CD Mahoor Institute , Mazandaran, Iran.

Naderi Beni, Khadidjeh

2010 "Les Bakhtyari: héritage culturel des montagnes du Zagros" in "La Revue de Téhéran" , ISSN 2008-1936, #54, Mai 2010

2014 "Le peuple lori" in "La Revue de Téhéran" , ISSN 2008-1936, #103, Juin 2014

Nasrollahpour, Ali As-Saghir,

1999 « Saz hai Kord », Entesharat Taq Bastan Publ, ISBN 964 43303640, Kermanshah, Iran, (e,i)

Nezafti, Iradj,

2000 "Tarikh Mozighi Kermanshah", Entesharat Taq –e Bustan publ., ISBN 964 5551 11 0, Iran

- Nezan, Kendal,
2006 « La musique Kurde », a web article from the website of the kurdisch Institute in Paris, released as http://www.institutkurde.org/kurdorama/musique/genres_musicaux.php
- Olsen, Poul Rovsing, transl. Al-Hawaji , Fatmeh,
2002 « Mozighi fi al Bahrain », ISBN 99901 01 80 9, Art Studies, Bahrain. Arabic version of the original "Music in Bahrain, traditional music of the arabian Gulf" (e)
- Pahlavan, Keivan,
2009 « Mozighi Mazandaran Entesharat ARVAN publ., ISBN 978-964-8900-58-3 :Tehran, Iran
- Price, Masumeh,
2001 "Moharram and other rituals of mourning in Iran" Mesopotamian Studies Dept, London University, UK, 2001, non publié
- Rezai, Majnaz
2010 "Les QashQayi" in "La Revue de Téhéran" , ISSN 2008-1936, #54, Mai 2010.
- Rezvani, Medjid,
1981 « Le théâtre et la danse en Iran», Editions d'aujourd'hui Publ., ISBN 2 7307 0259 8, Paris..
- Sabetzadeh, Mansureh,
2003 « Kurdish dances »; CD booklet of [B19-CD] : Bahmani, Mohammad, Qorbani, Addallah & al. «Kurdish dances », MCD-144 , CD Mahour Institute, 2003, Sorna, Kordestan, Iran.
2003a « Torbat-e Jam dances from East Khorasan »; CD booklet of [Nxx-CD] : Neinavaz, Gholamali & al. «Torbat-e Jam dances from East Khorasan », MCD-150 , CD Mahour Institute, 2003, Sorna, Khorasan, Iran.
2003b « Kurmanji dances from Northern Khorasan »; CD booklet of [VARxx-CD] : Various artists «Kurmanji dances from Northern Khorasan », MCD-143 , CD Mahour Institute, 2003, Sorna, Khorasan, Iran.
2004 « Balochistan dances »; CD booklet of [Vxxx-CD] : Various Artists , « Balochistan dances», MCD185 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2005. **Domnali, Sorud, Sorna.**
2005 « Bakhtiyari dances »; CD booklet of [V175-CD] : Various Artists , « Bakhtiyari dances», MCD174 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2004. **Karna, Sorna.**
2006 « Dance tunes from eastern Kerman »; CD booklet of : Mehrpur, Muhammad and al. « Dance tunes from eastern Kerman », MCD-207 , CD Mahour Institute, , Sorna, baluch of Kerman province, Iran
2006a « Mozighi Raqsi Mazandaran »; livret du CD « Mozighi Raqsi Mazandaran », MCD-208, Mahoor Institute, Tehran, Iran.
- Safizadeh (- Borakaei), Sadigh,
2000 "Tarikh Mozighi Kord", Entesharat Behnam publ., ISBN 964-91 631 8 2, Iran
- Sahin, Ahmet,
2009 "Türk Din Musikisi"; ISBN 978-9756338-927-3, AKcag Basim Yayim Pazrlama, Istanbul, Turkey, 2009.
- Sharifian, Mohsen,
2001 « Ahle Zamin / Music and delusions in Khark island », ISBN 964 7327 27 7 , xxx Publ., 160 p., Tehran, Iran. (e)
2003 « Ahle Matam / Music and mourning ceremonies in Boushehr », CD+book, ISBN 964 8401 04 7 , xxx Publ., 225 p., Tehran, Iran. (e)
2010 « Sharve khani in Bushehr », booklet of the CD [VARxx-CD] : Various artists « Sharve khani in Bushehr », MCD-301 , CD Mahour Institute, 2010, Sharveh, Bushehr & Dashti, Iran.
- Shekarchi, Ali Akbar,
2007 « Bist taraneh kahan Luri » , ISBN 978 964 5556 13 4 1, Entesharat Honari & Farhangi Publ., Khorramabad, Lorestan, Iran
- Shiloah, Amnon,
1995 « La musique dans le monde de l'Islam », ISBN 2 213 61201 3 , Fayard Publ., Paris, 1995/2002.
- Soleimani, Habib'allah,
2010 "Sorna" website, <http://en.sorna.info/home.html> ;2010, Khorramabad, Lorestan, Iran
- Sultanova, Razia
1998 « Ouzbekista : Musique classique instrumentale» , ISBN 978 964 5556 13 4 1, Entesharat Honari & Farhangi Publ., Khorramabad, Lorestan, Iran in *Various Artists*, «Ouzbekistan : Musique classique instrumentale », vde cd çè', CD Mus2e d'Ethnographie (Geneve), 1998, Ouzbekistan
- Tabar, Hassan ,
2005 « Les transformations de la musique iranienne au début du XX eme siècle (1898-1940) / les premiers enregistrements en Iran », Lharmattan Publ., Paris
- Tohidi, Fuad ,
2007-2011 blog personnel de recherches musicologiques dans la province de Kerman, Iran. <http://www.foad-tohidi.ir/?m=138711>

Tortel, Christiane,

2009 « L'ascète et le bouffon: **Qalandars**, vrais et faux renoncants en Islam ou l'orient indianisé », Seuil publ., Paris, France

Youssefzadeh, Ameneh,

2000 "The situation of Music in Iran since the Revolution: the role of official organizations", in British Journal of Ethnomusicology, vol.9, London.

2002 « Les bardes du Khorasan Iranien / le bakhshi et son répertoire», Peeters publ., Travaux et memoires de l Institut d etudes iraniennes, nr 6, ISBN 90 429 1116 6, Brussels.

DISCOGRAPHIE

- Alipour, Faraj*, "Mozighi Mahali", #LC005, CD Sarbang, issued 1996, serpah dances for **kemancheh**, Lorestan / Tehran Iran.
- Asadi, Qaponi*, «Gamandvaneh », none, Avaye Sepehr, Shahr-e Kord /Tehran, 2008. Traditional **Karna** shawm of the Bakhtiyari, Iran.
- Asheq Rasul Qorbani*, «Regional Music vol.2: Asheqi music of East Azerbaijan », MCD160, Mahoor Institute, **Saz "Diwan"**, iranian district of Azerbaijan. Iran.
- Asheq Hasan Eskandari & Hoseyn Sai*, « Heydar Baba: Ostad Shahriyar' Masterpiece », MCD9, Mahoor Institute, **Saz "Diwan"**, accompanied by **Duduk** oboe, iranian district of Azerbaijan. Iran.
- Asheq Hasan Changiz & Mahboub*, «El Baghchasi», 6, Navaye Shemsi Tabriz, **Saz "Diwan"**, iranian district of Azerbaijan. Iran.
«Yanigh Karami», 5, Navaye Shemsi Tabriz, **Saz "Diwan"**, iranian district of Azerbaijan. Iran.
«El Baghchasi», 7, Navaye Shemsi Tabriz, **Saz "Diwan"**, iranian district of Azerbaijan. Iran.
- Ashik Qaliali & Yilek*, «Azeri storytellers », Private fieldrecordings #338, Private fieldrecordings, **Saz "Diwan"**, iranian Azerbaijan. Iran. From 2 local tapes.
- Ashik Aslan*, «Regional Music vol.20: Asheqi music of West Azerbaijan, the tale of Kur Oghlu », MCD262, Mahoor Institute, **Saz "Diwan"**, iranian district of Azerbaijan. Iran.
- Aslan, Yasin* «Sanliurfa Halk Oyunlari», no ref, CD Kilic Muzik, Istanbul, Turkey, 19xx. **Zurna** shawm from Sanliurfa border region.
- Azizi, Seyd-Mirza, Rezai, Ahmad Ali*, "Mir-e Noruz", M.CD-90, Mahour Institute, Tehran, Iran, 2002, **Taraneh Lorestan**
- Baba Darvishi, Mama Hanif*, «Music in **Noban** and **Zar**», MCD 215, Mahoor Institute, 2007, Tehran, Iran. from Qeshm Island, South Iran.
- Bahmani, Mohammad, Qorbani, Addallah & al.* «Kurdish dances », MCD-144, CD Mahour Institute, 2003, **Sorna**, Kordestan, Iran.
- BinAli Selman Folk Ensemble*, eponymous; CD215, Uzelli, Istanbul, Turkey, 1994?. **Zurna** shawm presumably from Erzurum, Eastern Anatolia
- Calgici, Murat*, "Iste Davul, Iste Zurna", no ref, Söner Muzik Yapim, Istanbul, Turkey, 2011. **Zurna** shawm from Bodrum for zeybekler dances, southern Anatolia
- Davudi, Khan Mohammad, Davudi, Eyd Mohammad, and al.* « Baluchestan dances », M.CD185, CD Mahoor institute, Teheran, 2005, instrumental music for the nomadic dances. Dohol, **zurna**, benjo, **Tanburag**, **Sorud**, Iran
- Ericel, Ahmet Turan, Ayik, Ahmet*, « Sivas Halk Oyunlari» no ref, VCD Ozlem, Istanbul / Sivas, Turkey 200x, **Zurna**, Turkey
- Faraj, Salem, Fahd Al-Duseri Troupe, al.* «Meb tar'athab/ Our Folklore », no reference, LP State Of Qatar – Ministry of information – Qatar Broadcasting service, 197x, traditional music of Qatar featuring Salem FARAJ (**Sawt**), Mubarak BIN SAID & Saliman Al-Soudan Troupe (**Arda**), Fahad Al-DOUSERI Troupe, Mobaraka Al-Mohnadi & troupe, and pearl divers.
- Farajpouri Saed, Shahrok, Aziz*, « Avat / Kurdish music », MCD-20, CD Mahour Institute, 2005, Iran
- Golnavazan, Samir*, « Oud Bandari feat. Samir Golnavazzan », Private fielrecordings #305, 2007, **bandari** music, south Iran. After a local tape. Bandari ensemble feat. **Oud**, **neyanban** bagpipe, **Qanun**.
- Groh Shawash, (Ahmad Mohsenpour)* « Eftabeh / Mazandarani music », MCD10, CD Mahoor Institute, 1999, Mazandaran, Iran.
« Essare Su / Music of Mazandaran », MCD119, CD Mahoor Institute, 2003, Mazandaran, Iran.
- Groh Mozighi Toos* « Dobayt of Kashmar », #453, 5 CD Private Fieldrecordings, 199x-2009, Toos, Mashhad, Khorasan Razavi, Iran. This troupe performs Ney and dotar duets in the traditional repertoire from Kashmar, Torbat e heidariyyeh. 5 CDs were digitalized from local tapes.
- Hajjuon, Yassine*, « **Neyanban** », Privatefieldrecordings #305, CD Privatefieldrecordings, 2007, feat. Bahram MERBAKSHI, **neyanban** bagpipe, Bushehr, Iran. Digitalized after local tapes.
- Hamidi, Hossein* « Balaban », MCD 50, Mahour institute CD, Tehran, 2000, **Balaban**, Iran.
- Herawi, Aziz*, « Memories of Herat », LT 50602, CD Latitudes, Chapell Hill, NC, 1996, **rubab**, Afghanistan.
- Hoseinpour, Mansour*, "Faiz Dashti", no ref, Avaye Sepehr, Shahr e Kord, 2010, **dashti**, Dashti, Fars, Iran.
"Ask Tanhai", no ref, Avaye Sepehr, Shahr e Kord, 2010, **dashti**, Dashti, Fars, Iran.
"Ask Shaqaiq", no ref, Avaye Sepehr, Shahr e Kord, 2010, **dashti**, Dashti, Fars, Iran.

Jahan, Mahmud , arranger, « Sabz-e-ghaba », LC008, CD Farsanava, 1999, **neyanban** , South Iran. "**Bandari**".
« Heledan », LC007, CD Farsanava, 1999, **neyanban**, South Iran. "**Bandari**".
« Nakhoda », ????, CD Payam, 2001, **neyanban** , Iran. "**Bandari**".
« Daghet Nabimom », no ref, CD Avaye Sepehr, 2002, **neyanban**, South Iran. "**Bandari**".
« Fanooze Bandar », ????, CD Payam, 2002, **neyanban** bagpipe , South Iran. "**Bandari**".
« Yad e karoon », ????, CD Payam, 200?, **neyanban** , South Iran. "**Bandari**".

Jaseb, Mohamed , « **Neyanban** feat Mohammed Jaseb », CD Privatefieldrecordings #304, 2007, **neyanban** bagpipe and enhanced drum folk songs from Bushehr, Bandar, South Iran. "**Bandari**". **Neyanban** player is Sohrab MASHHADI. After the local tape « *Tofan Bandar* » .

Kucuk Hasan,

"Hey Gidinini Efesi", no ref , Ozan Video, Istanbul, Turkey, 200?. **Zurna** shawm from Laleburgaz, Thrace, Turkey.
"Sevenler Icin #7", no ref , Ozan Video, Istanbul, Turkey, 200?. **Zurna** shawm from Laleburgaz, Thrace, Turkey.
"Davul Zurna Ile Roman Oyun Havalari (4)", no ref , Ozan Video, Istanbul, Turkey, 19xx. Zurna shawm from Laleburgaz, Thrace, Turkey.

Kucuk Hasan va arkadaslari,

"Kara Gözlu Romanim #9", no ref , Ozan Video, Istanbul, Turkey, 19xx . **Zurna** shawm from Laleburgaz, Thrace, Turkey.
"Kucuk Hasan im'3", no ref , Ozan Video, Istanbul, Turkey, 19xx. **Zurna** shawm from Laleburgaz, Thrace, Turkey.

Mahaboob, Ali , « **Oud** Qeshmi » , Private Fieldrecordings#314, 2007, Salakh, Qeshm, Iran. MP3 anthology, from local Tapes.

Mahaboob, Ahmad , « Oud Qeshmi » , Private Fieldrecordings#315, 2007, Salakh, Qeshm, Iran. Live recording from local Tapes.

Margiri, Qolam-ali, Samai, Abbas, « Zar Songs » , MCD 120, Mahoor records, 2003, **Zar** repertoire of the Bandari, SW Iran.

Mehdipour, Ali Akbar, feat. Muhammad Hoseini , « Tooshmal: Bakhteyari traditional Dance Music » , SITC133, CD Shahram, 199x, **Sorna /dohol** Iran.

« Sorna / Bakhtiyari-Chemaal vol.2 » , #345 , CD Private fieldrecordings, 2007, **zurna /dohol** drum after local tapes, Iran.

« **Sorna** feat. Ali Akbar Mehdipour » , #345, CD Private Fieldrecordings , Bakhtiyari Chemaal vol.3, 2008, **Sorna /dohol** drum, Iran. 5 CD set from local tapes

feat. Ali Heidari « Music Bakhtiyari vol.15: **karna, Sorna, Dohol** », CD Hozeye Honari , 2008, **Karna, Sorna /dohol** drum, Iran. Collected by Mansoureh Sabetzadeh.

W. Ali Heidari, « Music of Bakhtiyari », MCD-61, Mahoor institute , 2000, **Karna, Sorna /dohol** drum, Iran.

W. Ali Heidari & Deldar Mahmoodir « Eil Kanon », none, Avaye Sepehr , 2000, **Taraneh** bakhtiyari, **Sorna /dohol** drum, Shahr-e Kord / Tehran, Iran.

Mehdipour, Changiz, « Sevese Meni / Tehran concert 1383 » , no ref, local release , Tabriz, 2004-2008, **Saz**, Ashik, azeri district of Iran.

Mehrbakhsh, Bahram « Morvarid Bandar », no ref, CD Avaye Sepehr, 2009, Shahr e Kord / Khorramshar, **Neyanban**, Iran

Mommen Nejad, Nur Allah , « **Karna** feat. Nurallah Momen Nejad » , #344, CD Private Fieldrecordings , Bakhtiyari Chemaal vol.1, 2008, **zurna /dohol** drum, Iran. 4 CD from local tapes (**sorna; Karna**).

« Music Bakhtiyari vol.14: **Gagriv, Serou, Tazieh** », CD Hozeye Honari , 2008, **Sorna /dohol** drum, Iran. Collected by Mansoureh Sabetzadeh.

« Honar, Honar » , no ref, CD Kahiyeh (Tehran), 200x, **Sorna /dohol** drum, Iran. From local tapes (**sorna; Karna**).

W. Mehdi Mommenejad, « Karna va Sorna » , no ref, CD Avaye Sepehr (Shahr-e Kord / Tehran), 2010, **Sorna /dohol** drum, Iran. From local tapes (**sorna; Karna**).

« Dastmal Bazi » , no ref, CD Avaye Sepehr (Shahr-e Kord / Tehran), 2010, **Sorna /dohol** drum, Iran. From local tapes (**sorna; Karna**).

Moradi, Shahmirza, Moradi, Reza « The music of Lorestan, Iran », NI5397, CD Nimbus Records, 1994, outstanding **Sorna** Shawm, Iran.

« Lorestan Dances », MCD149, CD Mahoor Institute, 200x, **Sorna** Shawm, Iran.

« **Sorna** feat. Shah Mirza Moradi » , #302, CD Private Fieldrecordings , Lorestan, 2008, **Sorna /dohol** drum, Iran. from local tapes.

Morvarid Lian Troupe, feat. Ustad Vazan & Mohsen Sharifian « Bandari, boushehri music », no ref, CD Khaneh'endar Paroaz, 2006, **Neyanban** bagpipe , **Bandari**, south Iran.

Mustafa, Cevrim & grubu, "Kastamonu Oyun Havalari 1: Cit Cit Cedene", no ref , IMS, Istanbul, Turkey, 200?. **Zurna** shawm from Kastamonu, black sea shore, northern Anatolia

"Kastamonu Oyun Havalari 2: Nar Tanesi", no ref , IMS, Istanbul, Turkey, 200?. **Zurna** shawm from Kastamonu, black sea shore, northern Anatolia

Nejati, Mehrali «Kelar», no ref, Avaye Sepehr, Shar e Kord, Iran, 2007-reissued 2010. **Karna** bakhtiyari, Iran.

Neynavaz, *Gholam Ali and Abbas*, " Torbat-e-Jam Dances; East Khorasan", MCD150, CD Mahoor, 2003, music for **Bazi** epic Dance, rural **sorna dohol** music, Khorasan, Iran..

Ortan, *Seyitan*, "Bingol Halk Oyunlari"; barcode 37336 , Kilic, Istambul / Diyarbakir, Turkey, 199?. **Zurna** shawm for kurdish dances
- "Diyarbakir Halk Oyunlari"; barcode 37305 , Kilic, Istambul / Diyarbakir, Turkey, 199?. **Zurna** shawm for kurdish dances

Parlak, Sukru, "Ey Mesalla", CD01 , IMM Satis, Istambul, Turkey, 200?. **tulum(cu)** bagpipe from black sea shore, nothern Anatolia

Piroglu, Adem, "Bir Geldi, Pir Geldi", no ref , Dagitim / Yapim , Ankara, Turkey, 200?. **tulum(cu)** bagpipe from black sea shore, northern Anatolia

Qadari, Mahmud Essa , « Oud Qeshmi » , Private Fieldrecordings#321, 2007, (amplified) **oud** wedding songs, Salakh, Qeshm, Iran. MP3 collection of his albums.

Qanbari, Gholamshah, "Dasht-e Laleh" , no ref, Avaye Sepehr?, Shahr e Kord , 2010, **dashti**, Dashti, Fars, Iran.

Qorbani, Jom'eh Qoli, Arakhi, Araz Morad, Yeganeh, Olya-Qoli, Anvari, Qelich , « Turkmen dance and festivity music » , MCD-163, Mahoor Institute, 2004, Gorgan / Tehran, Iran.

Saghaei, Reza « Tofang », no ref., CD Avayeh Sepehr, Khorammabad, Lorestan 2003, **taraneh** songs from Lorestan, Iran.
« Motorchi », no ref., CD Avayeh Sepehr, Khorammabad, Lorestan 200x, **taraneh** songs from Lorestan, Iran.
« Ghadam Khair», no ref., CD Avaz e Lorestan, Khorammabad, Lorestan 2009, **taraneh** songs from Lorestan, Iran.

Siban, Özcan, Deniz, Sirri «Dogu Oyun Havalari», no ref, CD by Gül Kasetlik , Istambul, Turkey, 2011. **Zurna** shawm from Kars region.

Seifi, Farshad, "Homdang", no ref, Avaye Sepehr, Shahr-e Kord, Iran, 199x, **Taraneh** Lorestan

Shambezadeh, Saed , *w. Ahmad Alisharafi* « regional music of Iran vol.8: music of Bushehr », CD Mahoor MCD32, reissued 2006, feat. also **Neyanban** bagpipe, Iran. **Damam** drum, drum dances and **Neyanban** themes from south iran.

w. Najib Shanbehzadeh « Iran: musique du Golfe Persique », CD Buddamusique 3017925, Paris, 2010, feat. also **Neyanban** bagpipe, Iran. **Damam** drum, drum dances and **Neyanban** themes from south iran.

Uslu, Veli, "Davul Zurna Ile Oyun Havalari ",no ref , Ozdinar Muzik /Diyar Muzik, Istambul, Turkey, 199?. **Zurna** shawm from Erzurum, Eastern Anatolia

Various Artists, «**Ney jofiti**, Bushehr: popular music of the bandari » , Privatefieldrecordings # 271, Paris, 2006, **Ney jofiti**, Bushehr, South Iran. After private archive Tape of Saed SHANBEHZADEH.

Various Artists, «The Anthology of the lyrical Sharveh » , Privatefieldrecordings # 269, Paris, 2006, **Sharveh** archive, Bushehr, South Iran. After private archive Tape of Saed SHANBEHZADEH.

Various Artists, «**Ney jofiti** Qeshm: popular music of the bandari » , Privatefieldrecordings #310, Qeshm, 2007, **Ney jofiti**, Qeshm isl, South Iran. Wedding dance parties in Qeshm.

Various Artists, «**Ney jofiti**, Dubai: popular music of the khaleeji » , Privatefieldrecordings #311, Qeshm, 2007, **Ney jofiti**, Dubai (UAE). Wedding dance parties in Dubai (UAE).

[*Various Artists*, « **Azba** in Qeshm: popular music of the bandari » , Privatefieldrecordings #312, Qeshm, 2007, Qeshm isl, South Iran. Wedding dance in Qeshm.

Various Artists, «**Ney jofiti**, in Qeshm island (Iran) » , VCD video , Qeshm, 2007, **Ney jofiti**, Qeshm, South Iran. Wedding dance parties in Qeshm.

Various Artists, «**Ney jofiti**, in Dubai » , VCD video, Qeshm, 2007, **Ney jofiti**, Dubai (UAE). Wedding dance parties in Dubai (UAE).

Various Artists, « **Azba, Ziff** wedding processions in Qeshm island (Iran) » , VCD video, Qeshm, 2007, Qeshm isl, South Iran. Wedding dance in Qeshm.

Various Artists, « Davul Zurna ile: Erzurum, Bayburt », KB.00.34.U.1059, Umut Muzik CD, **Zurna**, Istambul, Turkey, 200x.
« Davul Zurna ile: Agri, Van », KB.00.34.U.1059, Umut Muzik CD, **Zurna**, Istambul, Turkey, 200x.
« Davul Zurna ile: Gaziantep, Diyarbakir », KB.00.34.U.1059, Umut Muzik CD, **Zurna**, Istambul, Turkey, 200x.

Various Artists ,

- 197x « Les Emirats du Golfe arabique», C471, LP Disques Alvares, 197?, Sailors, takes by K. & A. Saint Hilaire, Abu Dhabi
1976 « Musical Atlas :Bahrain», 064 18371, LP Unesco-Auvidis, collection UNESCO, vol.23, 1976, Tanbura , Bahrain
1981 « Bahrain et Shardja, pêcheurs de perles et musiciens du Golfe Persique», OC558583, LP Ocora, 1981/1984, Bahrain
1996 « Baloutchistan : Bardes du Makran», 92633-2, CD Buddha , 1996, **Gwati** Transe, Takes by J. During. Baluchistan.
1996 « The traditional Music of Herat », D8266, CD Unesco, Heart/Gentilly, 1996, **dotar, sornay**, Afghanistan.
1998a «Ouzbekistan : Musique classique instrumentale », vde cd 974, CD Mus2e d'Ethnographie (Geneve), 1998, Ouzbekistan
1998b « Music of Unazah», W260087, CD Inedit , 1998, Zar Chanting, Saudi Arabia.
2001 «Musiques traditionnelles du Sultanat d'Oman», 97MSP01, CD RFI, 2001, traditionnal , Oman
2003 « A musical anthology of Mazandaran», MCD10, Regional Music of Iran, CD Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2003.
2004a « Bakhtiyari dances», MCD174 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2004. **Karna, Sorna**.
2004b "Qashqayi Music"; from the collection Regional music of Oran (vol.3), MCD-161; Mahoor Institute; kemancheh, karna, Iran,
2005a « Daf & Daiyere from Sistan», MCD199 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2005.
2005b « Daf & Daiyere from Northern Khorasan», MCD201, CD Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2005. Feat. **Qoshmeh + Sorna**.
2006 « Dance tunes from Mazandaran», MCD208, a CD Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2006.
2007 « Regional music of Iran #16: music of Gilan», MCD223 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2007. Collected by A. Faridi-Haftkhani.
2013a « Regional Music of Iran 43, Music of Kumesh vol.1», MCD365 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2013.
2013b « Regional Music of Iran 44, Music of Kumesh vol.2», MCD366 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2013.
2013c « Regional Music of Iran 45, Music of Kumesh vol.3», MCD367 CD, Mahoor Institute, Tehran, Iran, 2013.
2014 « Folk Music of Bukhara», MCD388 CD, Mahoor Institute, (Tehran, Iran): music in Uzbekistan

Various Artists , « Epic music of Iran: mozighi ashiki (eastern Azerbaijan)», #1, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007, Iran. Collection of the regional epic songs takes by Mohammed Reza DARVISHI in the Hozeye Honari Musical Center, Tehran. Koroghli village.

- « Epic music of Iran: mozighi ashiki (eastern Azerbaijan)», #2, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007,
« Epic music of Iran: mozighi ashiki (eastern Azerbaijan)», #3, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007,
« Epic music of Iran: mozighi ashiki (western Azerbaijan)», #4, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007,
« Epic music of Iran: mozighi ashiki (Northern Khorasan)», #5, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007,
« Epic music of Iran: music of zoroastrian rituals and music of South Khorasan», #7, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007,
« Epic music of Iran: music of Khorasan (Torbat e Jam, Taybad)», #8, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004
« Epic music of Iran: music of Khorasan», #9, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2003, Iran.
« Epic music of Iran: music of Balochistan», #10, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007
« Epic music of Iran: music of Balochistan», #11, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007, Iran.
« Epic music of Iran: music of Kurdistan (Sanandaj)», #12, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007
« Epic music of Iran: music of Kurdistan (Saqqez)», #13, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007, Iran.
« Epic music of Iran: music of Kermanshan », #14, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007.
« Epic music of Iran: music of Kermanshan », #15, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007
« Epic music of Iran: music bakhtiyari, lori, laki» #16, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2003
« Epic music of Iran: music of Torkman Sahra» #18, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2003.
« Epic music of Iran: music of central Mazandaran» #19, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2003.
« Epic music of Iran: music of Qashqayi - Fars» #20, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2003.
« Epic music of Iran: music of Bushehr», #21, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007
« Epic music of Iran: (re)compilation», #24, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2004-2007, Iran. Collection of the regional epic songs takes by Mohammed Reza DARVISHI in the Hozeye Honari Musical Center, Tehran.

Various Artists ,

- « Gosan Parsi, vol. 1: Some examples of the melodious tale in Iran», #1, Tehran, 2008,
« Gosan Parsi, vol. 2: Some examples of the melodious tale in Iran», #2, Tehran, 2008, Iran.
« Gosan Parsi, vol. 8: Some examples of the melodious tale in Iran», #8, Tehran, 2008, Iran.
« Gosan Parsi, vol. 11: Some examples of the melodious tale in Iran», #11, Tehran, 2008, Iran.
« Gosan Parsi, vol. 12: Some examples of the melodious tale in Iran», #13, Tehran, 2008, Iran.
« Gosan Parsi, vol. 13: Some examples of the melodious tale in Iran», #13, Tehran, 2008, Iran.
« Gosan Parsi, vol. 14: Some examples of the melodious tale in Iran», #14, Musical center of Hozeye Honari CD, Tehran, 2008, Iran. Collection of the regional epic songs takes by Jahangir NAZERI ASHRAFI in the Hozeye Honari Musical Center, Tehran. (Kordi, Taleshi, Lori, Golestan)

Yigit, Gul Ahmet, "Ela Gozlu Dilber", no ref, Deka Muzik, Istambul / (Karahman)Maras, Turkey, 200?. **Zurna** shawm from (Kahrahman) Maras, southern Anatolia

Yilmaz, Ali & Ismaël, "Bayburt / Barlari", KB 005315; Ahank Muzik, Istambul, Turkey, 200x. **Zurna** from Bayburt, North Anatolia

Yilmaz, Riduan & Canbaz, Hizir, "Ses ver Daglar / tulum Oyun Havalari", no ref , Cinan, Istambul, Turkey, 200?. tulum(cu) bagpipe from black sea shore, northern Anatolia

Zelo, Bismilli (Dewlla Welet) "Kurdish Folk Music 1: Grani"; no ref, DiyarCam, Diyarbakir, Turkey, 199?. kurdish dance music
"Kurdish Folk Music 3: konam"; no ref, DiyarCam, Diyarbakir, Turkey, 199?. kurdish dance music



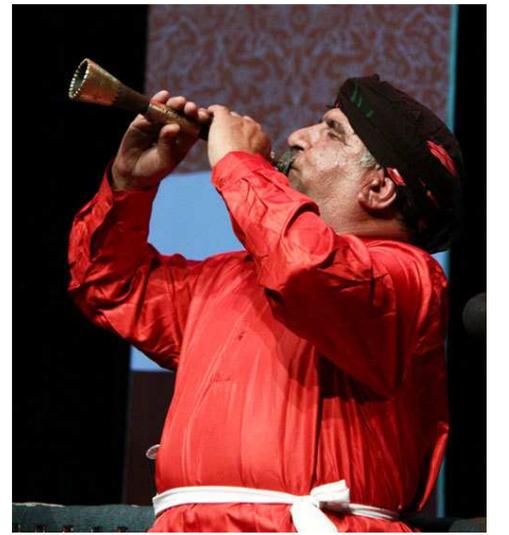
ANNEXE 1 : Hasan MUSTAPHAPOUR, interprète kurde de double clarinette **dozaleh** (Sanandaj)



ANNEXE 2 : , interprète kurde anonyme de double clarinette **dozaleh** (Sanandaj)



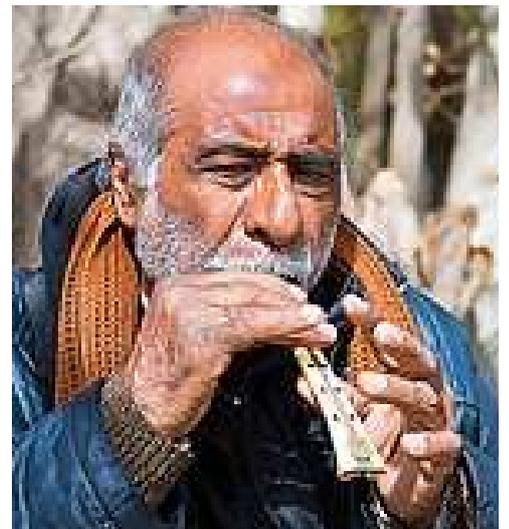
ANNEXE 3 : Ali ABSHURI « YAZDANI », kurde kurmanji a la double clarinette **Qoshmeh** (Bojnurd)



ANNEXE 4 : Ali Akbar BARANI, kurde kurmanji à la **Sorna** et au **Qoshmeh** (Zolmanabad)



ANNEXE 5 : Veisi AZADI, interprète kurde de double clarinette **Dozaleh** (Kermanshah)



ANNEXE 6 : Dust Ali FALLAHTI, interprète de double clarinette **Dozaleh** (Ilam)



ANNEXE 7 : Farshad SEYFI, compositeur-arrangeur de *taraneh* lores (Lorestan)



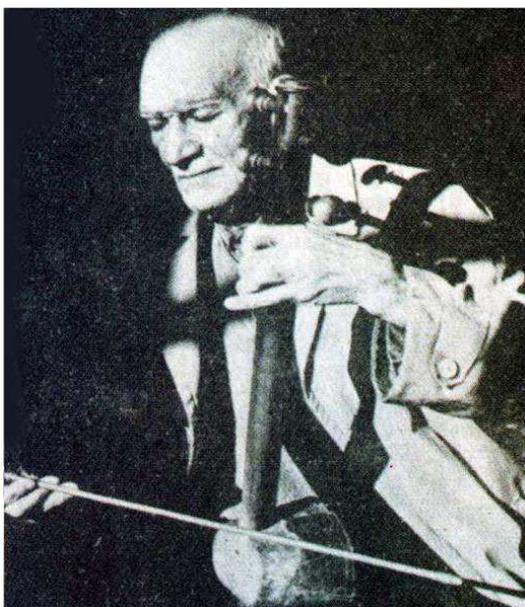
ANNEXE 8 : le vièliste-compositeur Ahmad SHEKARCHEH – originaire du Lorestan



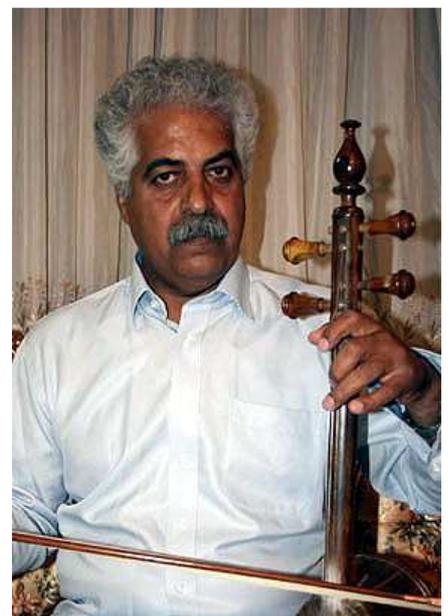
ANNEXE 9 : Shah Mirza MORADI, interprète lore de chalumeau *Sorna* (Dorud - Borujerd)



ANNEXE 10 : Nurallah MOMMEN-NEJAD, sonneur bakhtiyari de chalumeau *Sorna* et *Karna* .



ANNEXE 11 : Hemat ALI SALEM -Lorestan



ANNEXE 12 : Faraj ALIPOUR - Lorestan



ANNEXE 13 : Ali Akbar MEHDIPOUR, interprète bakhtiyari de chalumeau **Sorna** (Shahr-e Kord)



ANNEXE 14 : Saeed FARAJPURI, folkloriste et interprète kurde de **kemancheh** (Sanandaj)



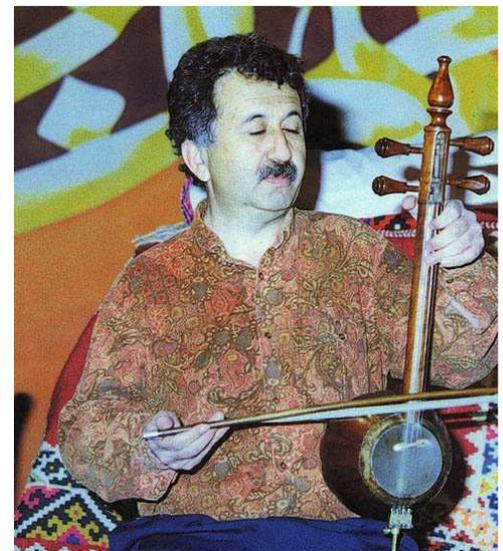
ANNEXE 15 : Ghulam Ali NEINAVAZ, interprète khorasanii de chalumeau **Sorna** (Torbat-e Jam, Khorasan Oriental)



ANNEXE 16 : Lotfollah SEIFI, interprète clarinette **Qarneh** (Mazandaran)



ANNEXE 17 : Ganjali SAMANIZADEH, interprète Qashqayi fameux de chalumeau **Karna** (Boyerahmad)



ANNEXE 18 : le musicologue Forud GORGINPOUR, spécialiste qashqayi



ANNEXE 19 : Hajj Muhammad DEHNAVI, sonneur et distributeur, dans son échoppe du caravanseraï Abassi à Nishapour. Il distribue des instruments de toutes les contrées du Khorasan.



ANNEXE 20 : le chercheur Seif Allah SHAKERI (Qazvin), a reconstitué parmi tant d'autres une trompe **Nafir** chromatique, à trous (source : H. SAMANI)



ANNEXE 20 : La troupe WARSHARANG de Khaf et son sonneur (Khorasan méridional).



ANNEXE 21: Après la disparition tragique de son père Ghulam Ali NEINAVAZ (Torbat-e Jam), en 2011, son fils a repris le flambeau des performances officielles. Ici, lors d'une manifestation institutionnelle à Téhéran. (source : Vahabzadeh, MEHR)



ANNEXE 21 : Un joueur de **Sornay**, dans un groupe de **Lewa** folklorisé (Oman). La parenté avec le **Zehmari** (Khargh isl.) et le grand **Zumari** de Zanzibar est évidente.



ANNEXE 21 : A gauche : le **Mizmar** à Oman (source : OTCM), à droite , le **Sornay** aux Emirats Arabes Unis (source : CATTOIR) .



ANNEXE 22 : Chalumeau *Sorna* et trompe *Karna*, regroupés en chœur royal *Naqqare-khaneh* occasionnel, présumément au sanctuaire de Mashhad .



ANNEXE 23 : Joueur de double clarinette **Qoshnay** moderne (Ouzbekistan) .



ANNEXE 24 : Joueur trkmène de clarinette **Todik Qosheh** (Golestan, Iran) . Photo Bahman KAZEMI.



ANNEXE 25 : Chalumeau **Zurna** ornée d'argent, Gaziantep, Turquie.
ANNEXE 26 : Clarinette **Pekouh**, Arménie



ANNEXE 27 : Fanfare d'apparat en Ouzbekistan (trompe **Karnay**,) ..



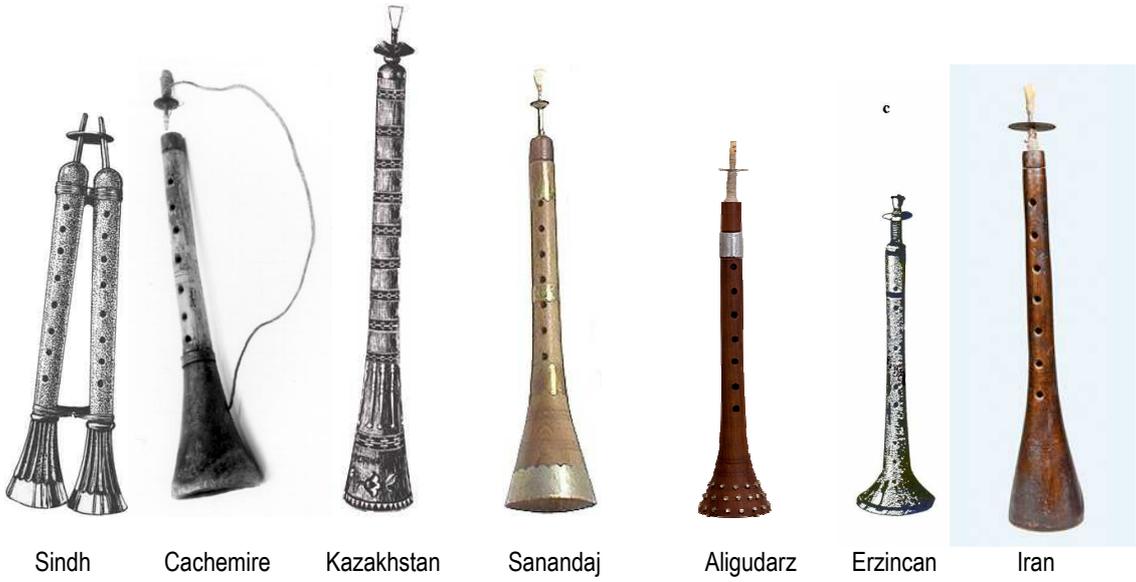
ANNEXE 28 : Fanfare d'apparat en Ouzbekistan (Chalumeau **Sornay** et trompe **Karnay**,) .



ANNEXE 29 : Danse **Raqs-e Asp**, une danse individuelle vaguement apparentée au **Asp Bazi**, tombée en désuétude au Tadjikistan (source Robin C.FRIEND) .



ANNEXE 30 : Accessoire du **Asp Bazi**, dans les locaux de la troupe folklorique **Groh Mozighi Mahalli –e Nishapur**, Nishapur, Khorasan Razavi , Iran. (source auteur) .



ANNEXE 31 : modèles