

## DARAMAD DOVVOM

### « OUVERTURE »

Compositions Persanes de Jean During  
version française, plus longue que celle du CD

*Moghani bezan ân nô â'in sorud*

*Begu bâ harifân be âvâz-e rud*

Viens chanter, joue ce nouveau protocole de mélodies

Montre-le à tes compagnons avec la voix du luth

... *Ke bâr-e gham-am bar zamin dukht pây*

*Be zarb-e osul-am barâvar ze jâ'i*

Le poids des douleurs a rivé mes pieds sur terre

Par le battement des rythmes, tire-moi de là

Hâfez

### Les participants

Je remercie la fondation SOUDAVAR qui, à l'occasion du 10e anniversaire de sa création, a soutenu la réalisation des enregistrements et de ces CDs, ainsi que M. Mohammad Musavi, directeur des Editions Mahoor. Je suis redevable également à CulturesFrance, qui m'a permis de passer plusieurs mois en résidence en Iran et au Tadjikistan pour travailler à mes compositions.

Par ailleurs je suis très reconnaissant aux musiciens qui ont participé de façon désintéressée et enthousiaste à ces enregistrements. Tout d'abord Farid Kheradmand (*zârb, dâyre* et prise de son), puis Ârâsh Mohâfez (*santur*), Ehsân Âbedi (*ney*, chant et mix). Les autres participants sont : par ordre alphabétique : Shivâ Âbedi (*kamânche*), Leyli Âtashkâr (*barbat, setâr*), Behnâz Behnâmnîâ (*'ud*), Jean During (*târ, setâr*) Hoseyn During (*ud*, violon, *daf*), Jamshed Ergashev (chant, et l'ensemble Navâ de Doushanbé), Sirâjeddin Jurayev, Bahâre Fayyâzi (*târ*), Renaud Garcia-Fons (*contrebasse*), Ârâsh Mohâfez (*santur*), Rezâ Parviz-zâde (*kamânche*), Homâ Ruhafzâ (chant), Âsâre Shekârchi (chant), Farshâd Tavakoli (*setâr*), Farhâd Zâli (*ney*).

### Parcours musical

Le public Oriental se demande souvent comment un étranger peut accéder à sa culture musicale, sans pour autant se poser de question lorsqu'un Oriental réussit dans la composition symphonique ou dans le jeu du piano ou du violon. Il n'y a pas de mystère en cela, il suffit d'avoir un goût profond pour une musique et de passer le temps qu'il faut pour l'apprendre. En même temps il faut une connaissance minimale de la culture d'origine de cette musique : on peut vivre de façon moderne, et être en harmonie avec les compositeurs du 15e ou 16e siècle, tout comme on peut très bien pratiquer la musique arabe ou indienne et vivre en Californie. Néanmoins puisqu'en Iran, il est rare de rencontrer des étrangers connaisseurs de musique persane, je devancerai quelques questions en évoquant brièvement le parcours musical qui m'a conduit à composer les pièces choisies pour ce CD.

Mes premiers essais de composition remontent à ma jeunesse, alors que je ne connaissais qu'un idiome musical, celui de l'Occident, et qu'un instrument, la guitare classique. Les cours d'harmonie et de contrepoint que j'ai suivis ne m'ont été d'aucune utilité puisque la mode était alors à la musique atonale ou sérielle. Vers l'âge de 20 ans, la découverte des musiques orientales m'attira vers l'Iran et me détourna définitivement de la pratique et même de l'écoute de ma musique d'origine.

J'ai eu la chance d'arriver en 1971 à Téhéran alors que les derniers maîtres de la

tradition du siècle passé avaient accepté de sortir de leur isolement pour transmettre les finesses de leur art à quelques jeunes choisis parmi les plus doués. Ainsi j'ai appris les luths *târ* et *setâr* à la source la plus pure, avec des maîtres peu connus à l'époque, mais de nos jours considérés comme de grandes figures : Yusof Forutan (m. 1979), Ali Akbar Shahnâzi (m. 1984), Sa'id Hormozi (m. 1976), Nur Ali Borumand (m. 1976), ainsi que Dariouche Safvate (n. 1928), et Mahmud Karimi (m.1984).

Après quelques années, l'obtention d'une bourse de recherche de l'Académie de Philosophie de l'Iran, me permit d'approfondir ma connaissance de la culture iranienne. La musique lettrée persane est ancrée dans une profonde culture philosophique et littéraire et met en œuvre des processus mentaux et cognitifs comparables à ceux de la méditation ou du discours philosophique. Cette formation fut donc très profitable à ma pratique musicale.

Dix ans après cette initiation, ayant assimilé le répertoire et le style classique comme une langue maternelle, j'eus naturellement envie de noter mes inventions mélodiques, tout en explorant une voie nouvelle, ouverte par un de mes maîtres, Dariouche Safvate. Dès 1960, il lui arrivait d'improviser dans des rythmes « asymétriques », en 5, 7 ou même 11 temps, sur des tempos rapides. L'idée était lancée, mais je suivis une autre voie : celle des Anciens. On sait maintenant grâce à une abondante documentation que les Persans, au moins jusque vers 1700 utilisaient couramment plus de 20 cycles rythmiques différents, allant de 2 temps à 14, 28, 32 temps ou peut-être plus. Chacun de ces cycles portait un nom (Chenber, Ufar, Tork, Mukhammas, Saqil, etc.) que l'on retrouve dans les traditions voisines (Khorezm, Boukhara, Istanbul, Bagdad, etc.). Or, de nos jours ces noms et ces rythmes ont disparu au point qu'il ne reste que des appellations occidentales (*se zarbi*, *shesh hashtom* : trois temps, 6/8, etc.) et des cycles de 2, 3, 4 ou six temps, parfois cinq ou sept rapides qui sont des emprunts au folklore. La simplification de la rythmique est encore plus profonde en Azerbaïdjan, puisque même les 6 temps lents ont disparu.

Dès 1980 je m'intéressais aux rythmes anciens, et composais quelques pièces en 9 temps ou 7 temps lents, oubliés en Iran, mais toujours courants en Turquie ou dans le monde arabe. Cependant je fus découragé par la réaction de quelques musiciens iraniens à qui je présentais ces airs. L'un me demanda « avez vous senti ces rythmes ou avez vous réfléchi pour composer ? » Question intéressante, mais en fait, peu pertinente dans le cas de la composition : Beethoven a corrigé au moins vingt fois l'*Hymne à la joie* (*Ode an die Freude*), avant d'opter pour la version bien connue. Lorsque je jouai un 9 temps au maître Ahmad Ebâdi, il dit simplement : « ah ! je pensais que c'était en 2 temps ». Un autre me dit qu'on ne pouvait pas sentir ces rythmes compliqués, ce qui enlevait une bonne part de leur intérêt. Il y a du bon sens dans ces remarques. Un virtuose du *tabla* indien me confiait : « entre nous, au-delà de 20 ou 21 temps, on ne peut plus sentir un rythme, on doit réfléchir ou compter. » Certes, mais en Iran, rares étaient les musiciens qui sentaient même un 6 temps lent au point de ne jamais se tromper, de ne pas compter, et d'être capable d'improviser dessus. Bref, ils ne se montraient pas intéressés par ma démarche. Je fus pourtant rassuré quelques années plus tard par Cinucen Tanrikorur (le plus remarquable interprète et compositeur turc de son siècle) qui trouva ces compositions tout à fait acceptables et m'enjoignit de ne rien y changer. Plus tard encore, c'est Fikret Karakaya, fameux interprète, compositeur et musicologue turc qui m'encouragea. Une autre fois en 1988, un musicien tadjik de Chine me demanda de lui jouer quelque chose d'Iranien, et je constatai qu'il appréciait tout à fait mon 7 temps en Homâyun, au point qu'il l'enregistra, apparemment pour l'exploiter à sa façon.

En fait, le temps n'était pas encore arrivé pour que ces idées trouvent un écho en Iran. Mais la situation changea progressivement ; à partir des années 1990, se répandit en Iran une nouvelle vague de musique professionnelle qui puisait dans le folklore national ou

régional (Anatolie, Caucase, même Inde) et exploitait des formes nouvelles, tant mélodiques que rythmiques. Le grand public, en particulier de la nouvelle génération appréciait ces innovations. Dès lors, la voie était ouverte pour d'autres formes plus raffinées, de sorte que mes tentatives remontant à une vingtaine d'années finirent par intéresser les jeunes artistes.

En 2006, le Docteur Sasan Fatemi, me demanda d'animer un atelier de quinze heures consacré au *Shash-maqâm* boukharien, avec une virtuose ouzbek. Les étudiants de la faculté des Beaux-Arts de Téhéran furent ainsi initiés aux formes anciennes "iraniennes" préservées dans une culture extrêmement conservatrice, en Ouzbékistan et au Tadjikistan. Après l'approche théorique, ils furent invités à s'essayer à la composition sur des rythmes "difficiles" en 9, 10 ou 32 temps, selon des normes très classiques dont ils ne soupçonnaient pas l'existence et les potentialités. Encouragé par le bon accueil qu'ils firent à ces propositions, je décidai de me remettre à la composition. Il faut dire que ma connaissance des traditions voisines (notamment d'Asie centrale où j'ai passé cinq ans) m'a beaucoup aidé à élargir ma perception et mon horizon musical.

Peu à peu j'ai constitué un petit corpus de pièces diverses. Certaines sont une mise au point ou un développement de pièces plus anciennes, d'autres utilisent des rythmes courants et simples ; quelques unes sont des chansons pas très originales, d'autres enfin sont inspirées de thèmes non iraniens. Dans tous les cas, ces compositions veulent refléter le style et l'esprit de la musique que mes maîtres m'ont transmis, sans influence étrangère, orientale ou occidentale, sans concession pour la *world music* ou la *fusion*.

En 2008, j'ai pu passer plusieurs mois au Tadjikistan et en Iran, afin de poursuivre mes expérimentations en composition. Le but était de tester ces airs en les faisant jouer. Après deux mois de répétition et de discussions, un concert fut organisé à Douchanbé pour présenter quelques-unes de mes pièces, interprétées par des instrumentistes et des chanteurs réputés. Au terme de ce concert, Abdovali Abdorashid déclara publiquement : « ce que nous devons faire, c'est lui qui l'a fait », faisant allusion au besoin d'enrichir le répertoire canonique du *Shash-maqâm* par des nouvelles compositions. (De fait, deux ans plus tard, c'est ce qu'il fit en collaboration avec deux ou trois de ses élèves.) L'expérience tadjike fut très intéressante en ce qu'elle montra comment une pièce peut être interprétée dans des styles différents, comment certaines paraissent faciles, d'autres difficiles pour les interprètes, comment les unes sont cent pour cent compatibles avec une tradition différentes, et d'autres presque incompatibles. Après cette expérience, un groupe de musiciens iraniens s'intéressa au projet et mit beaucoup d'énergie à commencer à enregistrer. Par la suite, sans que je les influence aucunement, il leur arrivait de choisir une de ces compositions pour leur concert, ce qui prouvait au moins que certaines pièces « fonctionnaient » très bien dans le système persan. Entretemps, Mahoor, sur l'initiative de Sasan Fatemi, publia deux CD de compositions dont l'idée avait été lancée lors du séminaire donné en 2006. De grands débats suivirent cette publication, mais je n'y participai pas, car de toute façon ma démarche est différente : je ne cherche pas à démontrer quoi que ce soit ou à défendre des idées, mais simplement à faire de la musique d'une façon qui m'intéresse et me plaise.

À part le plaisir esthétique, il y a dans la création musicale des processus très complexes et variés qui méritent une approche systématique de type cognitif, ou au moins une sorte de typologie. Il me semble donc utile de présenter chacune des pièces, ce qui revient aussi à devancer les critiques fondées ou infondées que leur audition peut susciter.

Avant cela, il faut rappeler ce principe qu'un maître ouzbek m'a expliqué : "toute mélodie naît d'une mélodie antérieure". Elle a un père et une mère, ou plusieurs parents, et probablement des aïeux. Elle se conforme à des modèles, des contraintes (rythmiques, métriques, poétiques et modales), ainsi qu'à des figures et un style. À partir de ce cahier des charges, le processus de composition peut ressembler, selon les cas, à du montage, de

l'agencement, de la combinaison, de la variation, ou de la paraphrase. L'originalité, l'innovation ne sont pas des conditions indispensables à la réussite.

## Les pièces

De nos jours, il est courant de composer de manière libre sans référence claire aux normes classiques (*gushe, âvâz, osul*), ou même en dehors des douze modes persans. Les pièces réunies sur ce CD n'entrent pas dans cette catégorie mais sont fidèles aux formes et au style traditionnel, à un détail près : l'utilisation de cycles rythmiques qui n'existent pas ou plus dans la musique persane.

## CD I.

### 1. Ufar-e Mowlavi en Esfahân.

Les rythmes à 9 temps (articulés en 4 + 5 ou 5 + 4) sont très courants en Anatolie, et se trouvent aussi chez les Turcs orientaux. Le 9 temps est également à la base de la musique classique coréenne (Pansori), dans des tempo commençant extrêmement lentement pour finir très rapidement. Il y a des chances qu'au moins une forme de 9 temps ait existé en Iran dans le passé. Dans un tempo moyen, l'articulation 4+5 est empreinte de majesté et en Asie centrale constitue presque un genre expressif particulier, grave et méditatif (Talqin, Talqincha, Chap-andâz). Je ne me suis inspiré d'aucune de ces formes, me contentant de suivre une logique mélodique dans ce cadre et dans le mode Esfahân. (*Santur, târ, ney, ud, zarb.*)

### 2. Dowr-e Hendi en Esfahân.

Les Ottomans qualifiaient ce rythme d'indien, mais dans le passé, le vocable « Inde » couvrait aussi l'Afghanistan. De fait, le 7/8 dans un tempo moyen ou rapide est par excellence le rythme des Iraniens (Kurdes, Khorasanais, Tadjiks, Afghans, Pashtouns, etc.). Il convient aussi bien à la poésie (mètre *ramal*) qu'aux instruments et à la danse. Les Ottomans avaient un goût particulier pour les rythmes lents, et c'est dans un tempo lent qu'ils jouaient leurs 7 et 14 temps, ce qui est rare dans les autres cultures. Curieusement, un rythme ralenti devient autre chose, alors qu'une mélodie jouée un peu plus grave ou aiguë reste elle-même, c'est pourquoi on peut jouer Mâhur aussi bien sur DO que sur FA aigu. C'est ce tempo qu'on a choisi pour cette pièce, mais on retrouve sur ce CD un 7 temps plus courant et plus rapide dans d'autres compositions. (*Santur, 'ud, ney, 'ud, zarb.*)

### 3. Aqsaq-e Esfahân

Ce rythme en 10 temps est qualifié de Jurjuna en Irak et Aqsaq en Turquie, ce qui signifie « boiteux ». La base des rythmes *aqsaq* ou *lang* est le 5 temps, très courant au Tadjikistan, Baloutchistan et Kurdistan. Dans le cas présent il ne s'agit pas de 2 x 5 temps, mais d'une formule asymétrique :

— u — / — — u Une fois assimilée, cette formule peut aisément devenir un modèle mélodico métrique adaptable à tous les modes, et finalement, une base d'improvisation, à la façon d'un *kereshme*. Dans ce cas également, le tempo affecte profondément la mélodie. Sur ce même rythme, mais joué moins vite, les Ottomans et les Arabes ont composé d'innombrables *saz samâ'i*, forme classique par excellence. (*Santur, kamânche* (Sh. Âbedi), *târ, 'ud, zarb.*)

### 4. Aqsaq-e sangin en Chahârgâh.

Le mode et le phrasé sont ici typiquement persans, tandis que le rythme appartient au genre classique turc et arabe. Cette composition remontant à 1980 peut aisément s'adapter au *dastgâh* Segâh. On comprend que le tempo lent change complètement la

physionomie de ce rythme dont la structure est pourtant la même que l'Aqsaq en Esfahân joué plus haut. (*Setâr*, par J. During.)

### 5. Tazi en Chahârgâh

Il s'agit ici d'une composition inspirée par le répertoire des Turcs Ouïgours du Xinjiang (12 Suites : *Onikki muqam*).. Une de leurs douze suites a pour nom Chargâh et évolue à peu près sur la même gamme que Chahârgâh iranien et azerbaïdjanais. Ce *maqâm* est particulièrement prisé à Turfan, ainsi qu'un pièce instrumentale en 6 ou 12 temps intitulée Tazi *marghul*. Sur ce modèle, les Ouïgours ont composé d'autres Tazi dans d'autres *maqâm*. Il n'y a donc pas d'objection à adapter ce modèle au format d'un Chahârgâh persan. (*Santur*, 'ud, *kamânche* (Sh. Âbedi), *zarb*.)

**6. Dâstân naghme en Shur.** Les douze *muqam* des Ouïgours comportent tous, vers la fin, trois ou quatre chansons (*dâstân naghme*) dont une en 3 ou 6 temps, dans leur structure modale spécifique. On s'est inspiré de ce modèle pour en arranger d'autres dans les modes persans Shur et Navâ, mais sans y mettre des paroles, car il est plus difficile de composer une chanson qu'un air instrumental. (*Kamânche* (Sh. Âbedi), *setâr* (J. During), *barbat*, *dâyre*.)

### 7. Samâ' en Shur

Cette pièce est aussi en 9 temps (4+5), un rythme typiquement turc, mais il ne s'agit pas d'une forme Zeybek ou de Talqin. En fait, la quatrième partie est une mélodie Alevi conçue pour l'accompagnement de danses sacrées (*samâ'* de Gabriel, *samâ'* de Khezr, ou *samâ'* des grues qui représentent les Douze imams). Afin d'entourer ce superbe thème de *samâ'* en Bayât-e Kord, j'ai arrangé les séquences précédentes et le finales dans le *dastgâh* Shur : Darâmâd, Salmak, Golriz et Awj. (*Kamânche* (Parviz-zâde), *setâr*, 'ud, *zarb*.)

### 8. Aqsaq-e Shur

Le rythme est le même que dans la pièce Aqsaq-e Esfahân, mais il ne s'agit pas d'une simple transposition. (*Santur*, *zarb*.)

### 9. Pishrô en Navâ.

Il existe très peu d'introductions *pishdarâmâd* (ou *pishrô*) ou de *zarbi* classiques en Navâ, c'est pourquoi j'ai essayé de combler cette lacune avec plusieurs mélodies sur des rythmes et des tempo variés.

Dans cette longue composition qui respecte la progression modale du *dastgâh* Navâ, j'ai voulu retrouver la simplicité des pièces anciennes conservées dans le corpus canonique du *radif* (par ex. Reng-e Farah, Farah-Angiz, Nastâri). Ce genre de pièce méditative, lourde et lente, sans "originalité" et sans surprise, mais solidement charpentée et subtilement variée, appartient à un autre âge de la musique. Naturellement, elle s'est insérée dans un cadre rythmique bien connu au Proche-Orient, en 8 temps, sous le nom de Sofiân. La tendance iranienne actuelle favorise les tempo rapides, les rythmes courts, un souffle court, une esthétique du clip ou du montage, le virtuosisme, et la biphonie. Sous cet angle, cette composition est complètement à l'arrière-garde, mais la difficulté dans ce genre est de maintenir une sobriété et une redondance sans pourtant engendrer de la monotonie, ce qui demande par ailleurs un certain talent de la part de l'interprète. (*Santur*, *târ* (J. During), 'ud, *ney*, *zarb*.)

### 10. Gardun-e Navâ

Gardun est une forme exclusivement boukharienne s'inscrivant dans une suite instrumentale introductive, sur un rythme en 8/4 négocié 2/4, 3/4, 3/4. La fin de chaque

mesure doit être presque *vide d'événement mélodique*. Une fois ce rythme original assimilé (takabum+tak+takabum+taka+takbum+) ou takatak+tak+takabum+taka+takbum+ il est facile de composer dans d'autres modes, ce que j'ai fait en Dashti, Chahârgâh, Segâh, Râst et Homâyun. (*Santur, kamânche, 'ud, dâyre.*)

### 11. Dâstân naghme en Navâ

Sur le même modèle ouïgour, comparable à un Kereshme, on a composé cet autre *dâstân naghme*, mais également sans paroles. (*Santur, târ (J.During), 'ud, ney, zarb.*)

### 12. Zarbi-e Navâ en 7/8

Il est courant de transposer une pièce d'un mode à un autre. Celle-ci est venue après la suivante en Homâyun. La première partie suit le schéma d'un *chahârmezrâb* du *radif*, la seconde étant plus libre, avec des modulations rarement exploitées en Navâ. (*Târ* par J. During.)

### 13. Talqin-e Abu-atâ

Le nombre de temps n'est pas une indication suffisante de la définition d'un rythme. Ufar-e mowlavi utilisé plus haut n'est pas identique au Talqin (ou Talqincha ou Chap-andâz) boukharien choisi pour cette composition. Toutefois le tempo adopté est nettement plus rapide qu'en Asie centrale où d'ailleurs le *talqin* est conçu presque exclusivement pour le chant. (*Târ, ney (E. Âbedi), 'ud, zarb.*)

### 14. Gardun-e Segâh.

Mêmes remarques que pour le Gardun précédent. (*Târ, kamânche, dâyre.*)

### 15. Gardun-e Chahârgâh

Il est souvent possible d'adapter un air de Segâh à Chahârgâh et réciproquement. C'est ce qu'on a fait ici (*cf.* plus haut), à partir de ce Gardun-là. (*Târ*, par J. During.)

### 16. Pishdarâmad en Râst.

Tout à fait conforme au style persan, il commence un peu comme le Pishdarâmad de Navâ. L'originalité de cet air est d'insérer en son centre une mélodie ottomane (un hymne Bekatshi peu connu), énoncée telle quelle, sans adaptation. Il fallait préparer l'apparition de ce thème par des motifs-annonces. C'est en quelque sorte un processus de composition « à reculons » à partir d'un thème central : *rétrojection* au lieu de *projection*. (*Kamânche, setâr, ney, 'ud, zarb.*)

### 17. Naghme-ye Râst

Les airs en 5 temps sont rares dans la musique traditionnelle persane, alors que les bardes du Tadjikistan chantent couramment Hâfêz ou Sa'di avec ce rythme tenu par le petit luth *dotârche*. Ce *naghme* est tiré du *radif*, mais arrangé, développé et mis en 5 temps au lieu de 4 ou 6. (*Kamânche, setâr, 'ud, zarb*)

### 18. Târâne : *Biâ biâ*

Cette petite chanson m'a été inspirée par des vers de Mowlânâ Rumi. En principe, la partie aiguë contient une allusion pentatonique que les chanteuses (A. Shekârchi et H. Ruhafzâ) ont rendu à leur façon, car ces mouvements mélodiques ne sont pas dans les habitudes iraniennes. (*Kamânche (Parviz-zâde), târ, zarb, chant.*)

+++++

## CD II

### 1. Aqsaq-e sangin en Râst-Panjgâh

Comme il existe très peu de pièces mesurées (*zarbi*) dans les *dastgâh* Râst-Panjgâh et Navâ, j'ai travaillé à plusieurs compositions dans ces modes. La forme de cet *aghîr aqsaq* (boiteux lent) est encore une fois celle d'un *saz samâ'i* ottoman, mais elle se plie uniquement au style persan, en abordant les principales phases du développement de Râst-Panjgâh. Les contraintes rythmiques et mélodiques sont dans ce cas plus difficiles à surmonter que dans d'autres formes. (*Santur*, 'ud, kamânche, *zarb*.)

### 2. Gardun-e Râst

Mêmes remarques que pour les autres Gardun. Renaud Garcia-Fons est un compositeur et grand maître de la contrebasse qui joue sur son instrument aussi bien le jazz que le flamenco ou les *maqâm* orientaux. Il a bien voulu interpréter cette pièce en utilisant l'archet et par endroit le *pizzicato*. Le rythme est joué au *dâyre* par un maqâmiste ouzbek. (Contrebasse par R. Garcia-Fons, *setâr* par J. During, *dâyre* ouzbek.)

### 3. Aqsaq-e Râst

La mélodie suit les motifs du *radîf* de Râst mais sur un rythme arabe ou turc courant en 10 temps (*cf.* piste 3). Une fois mémorisée, cette pièce peut aisément devenir un modèle mélodico métrique adaptable à d'autres modes, et finalement, une base d'improvisation, à la façon d'un *kereshme*. Des années après avoir joué cette pièce (composée vers 1980) j'ai arrangé facilement une paraphrase en Esfahân (*cf.* CD I) et une autre en Shur. (*Dotâr* par Sirâjeddin Jurayev, *setâr* par J. During.)

**4. Tarâne : Biâ biâ.** Il s'agit du même air que sur le CD I, mais interprété dans le style tadjik par Jamshed Ergashev, un chanteur Tadjik-Ouzbek de Khujand, (*Qeychak* par J. During, *tanbur*, *ney*, *dâyre* de l'ensemble Navâ).

### 5. Gardun-e Dashti

Tout naturellement, le Gardun en Dashti reprend la conclusion du Gardun-e Dogâh boukharien, de telle sorte que les Ouzbeks et les Tadjiks considèrent cette pièce comme tout à fait compatible avec leur répertoire. (*Santur*, *ney* (E. Âbedi), *zarb*.)

### 6. Gardun-e Bayât-e Tork

On a appliqué la même recette qu'en Navâ, Dashti et Homâyun, ce qui évidemment donne un air de famille à tous les Gardun. (*Setâr* par F. Tavakoli, *ney* par E. Âbedi, 'ud, *zarb*.)

### 7. Sâz samâ'i arabe

C'est une réécriture et une iranisation d'une pièce instrumentale arabe orientale en Bayâtî, parmi les plus couramment joués depuis près de cent ans. Le thème initial me plaisait, mais je n'aimais pas ses grands sauts mélodiques, ses modulations et son phrasé. Sur cette structure solide, j'ai arrangé une variante persane dans l'*âvâz* Dashti (proche de Bayâtî), avec des modulations qui n'ont rien à voir avec celles du modèle original et qu'on n'entend jamais dans la tradition persane, mais qui sont acceptables pour une oreille turque ou arabe. Cet exercice, qui est une sorte de *morakab navâzi*, montre que le cadre classique permet d'enchaîner les modes d'une façon sans cesse renouvelée et originale. Il n'y a donc pas de raison de s'en tenir aux standards fixés simplement par l'habitude. Tradition, oui, routine, non. En plus de l'élargissement des cadres rythmiques, une des voies de développement de la musique persane est justement la recherche de lignes de

modulation et la restructuration du *radif*. Cette composition est jouée par mon fils, le Dr Emmanuel Hoseyn DURING, au *violon*, au *'ud* et au *daf*. Comme il a reçu une formation poussée dans les *maqâm* turcs, il joue cette pièce dans un style un peu différent du style iranien.

### **8. Pishrô-e Mâhur**

A l'époque où je prenais des leçons avec le maître Sa'id Hormozi (m. 1976), les premiers motifs de cette pièce me sont venus naturellement en jouant du *setâr*. Des années plus tard, j'ai repris ces motifs, et en suivant la logique des modulations du *radif*, j'ai composé un *pishrô* qui porte la marque du jeu du *setâr*. Lorsque je me suis familiarisé avec le *Mugham* d'Azerbaïdjan, j'ai constaté que cette composition correspondait au style de cette tradition qui a beaucoup de points communs avec celle de l'Iran. Le rythme est en 6 temps lents, mais commence sur le 1er temps, ce qui diffère des habitudes iraniennes. (*Santur*, par A. Mohâfez.)

### **9. Tasnif : Ârezust, Mâhur**

Ce poème a été chanté par les derviches qâderi du Kurdistan, avec plusieurs *beyt* explicitement dévoués aux Imams Ali et Hoseyn, à 'Abdolqâder Gilâni et Oveys Qarani. Toutefois les premiers vers sont tirés d'un *ghazal* de Jâmi qui n'a pas ces références soufies. On a pris la liberté de ne retenir du texte que les vers ayant une résonance spirituelle, tout en en ajoutant certains. De l'avis de Mastona Ergashova, la grande chanteuse tadjik, l'air paraît facile, mais en le chantant, on découvre qu'il n'est pas si simple. (*Kamânche* (Parviz-zâde), *târ, zarb, chant* : A. Shekârchi, H. Ruhafzâ., E.Âbedi.)

### **10. Gardun-e Homâyun**

On retrouve les mêmes structures que dans le Gardun-e Navâ, mais l'interprétation en solo et le tempo moins rapide permettent une certaine liberté qui convient à l'esprit de ce *dastgâh*. (Homâyun, est courant chez les Turcs et les Tadjik, mais étranger au *Shash-maqâm* Boukharien. Pourtant ce mode est bien connu des Tadjiks des montagnes, si bien que cette pièce est compatible avec leur répertoire tout en se voulant d'essence persane. (*Târ* par J. DURING.)

### **11. Zarbi-e Homâyun en 7/8**

Sur ce tempo, ce rythme est très courant dans toute l'Asie intérieure (sauf chez les Ouzbeks), mais il n'a pas de nom, car il n'appartient pas à la tradition savante. Cette pièce se laisse transposer facilement en Navâ (cf. plus haut) avec ses modulations propres. (*Santur*, *'ud, ney, zarb*.)

### **12. Reng-e Homâyun**

Un jour Nur Ali Borumand a joué un *reng* assez original en Homâyun pour démontrer à deux auditeurs qu'il était le seul à dépositaire de nombreuses pièces anciennes. Je ne me suis souvenu que du commencement de ce *reng*, mais plus tard j'ai arrangé un développement qui est proposé ici. (*Santur* par A. Mohâfez.)

### **13. Naqsh-e Râst**

Ce chant n'est ni un *tasnif* ni un *âvâz-e zarbi* et relève peut-être d'une ancienne forme persane, c'est pourquoi on l'a qualifié de *naqsh*. L'inspiration initiale du thème m'est venue subitement, sans effort, en lisant un poème de Rumi. Cette première version a été exploitée il y a une vingtaine d'années par un groupe iranien. Plus tard, je l'ai révisée et développée, puis l'Ensemble Navâ de Doushanbé l'a interprétée en concert dans le style tadjik. (*Chant*

par J. Ergashev, *târ* par J. During, *tanbur*, *ney* et *dâyre* de Transoxiane.)

**CD I : 65 minutes**

1. **Ufar-e Mowlavi in Esfahân.** (*Santur, târ, ney, ud, zarb*) 3'10
2. **Dowr-e Hendi in Esfahân.** (*Santur, 'ud, ney,, zarb*) (3')
3. **Aqsaq-e Esfahân** (*Santur, kamânche* (Sh. Âbedi), *târ, 'ud, zarb*) 2'14
4. **Aqsaq-e sangin in Chahârgâh.** (*Setâr, by J. During*) 3'30
5. **Tazi in Chahârgâh** (*Santur, 'ud, kamânche* (Sh. Âbedi), *zarb*) 4'
6. **Shur dâstân naghme.** (*Kamânche* (Sh. Âbedi), *setâr* (J. During), *barbat, dâyre*) 3'30
7. **Samâ' in Shur** (*Kamânche* (Parviz-zâde), *setâr, 'ud, zarb*) 4'17
8. **Aqsaq-e Shur** (*Santur, zarb*), 2'
9. **Pishrô in Navâ** (*Santur, târ* (J.During), *'ud, ney, zarb*) 8'32
10. **Gardun-e Navâ** (*Santur, kamânche, 'ud, dâyre*) 2'30
11. **Dâstân naghme in Navâ** (*Santur, târ* (J.During), *'ud, ney, zarb*) 3'06
12. **Zarbi-e Navâ in 7/8** (*Târ* by J. During) 3'40
13. **Talqin-e Abu-atâ** (*Târ, ney* (E. Abedi), *'ud, zarb*) 3 '18
14. **Gardun-e Segâh.** (*Târ, kamânche, dâyre*) 2'50
15. **Gardun-e Chahârgâh** (*Târ, by J. During*) 3'
16. **Pishdarâmad in Râst.** (*Kamânche, setâr, ney, 'ud, zarb*) 4'
17. **Naghme-ye Râst** (*Kamânche, setâr, 'ud, zarb*) 2'
18. **Āqsāq-e Râst** 1'45 (idem)
19. **Tarâne : Biâ biâ.** (*Kamânche* (Parviz-zâde), *târ, zarb, vocal* : A. Shekârchi, H. Ruhafzâ, E. Âbedi)

+++++

**CD II**

1. **Āqsāq-e sangin in Râst-Panjgâh** (*Santur, 'ud, kamânche, zarb*) 4'50
  2. **Gardun-e Râst** (Contrabass by Renaud Garcia-Fons, *setâr* by J. During, *uzbek dâyre*) 3'40
  3. **Āqsāq-e Râst** (*Dotâr* by S. Jurayev, *setâr* by J.During) 1'46
  4. **Tarâne : Biâ biâ** (Vocal by J. Ergashov, *qeychak* by J. During, Transoxian *tanbur, ney, dâyre*). 4'25
  5. **Gardun-e Dashti** (*santur, ney* (E. Âbedi), *zarb*) 3 '17
  6. **Gardun-e Bayât-e Tork** (*Setâr* by F. Tavakoli, *ney* by E. Âbedi, *'ud, zarb*) 2:53
  7. **Arabic sâz samâ'i** (*'ud, violon & daf* by Hoseyn During) 3'09
  8. **Pishrô-e Mâhur** (*Santur, by Ā. Mohâfez*). 5'
  9. **Tasnif : Ārezust, Mâhur** (*Kamânche* (Parviz-zâde), *târ, zarb, vocal*: Ā. Shekârchi, H. Ruhafzâ, E.Âbedi) 2'53
  10. **Gardun-e Homâyun** (*Târ* by J. During) 3'06
  11. **Zarbi-e Homâyun in 7/8** (*Santur, 'ud, ney, zarb*) 2'40
  12. **Reng-e Homâyun** (*Santur, zarb*) 2'
- In concert
13. **Naqsh-e Râst** (vocal : J.Ergashov, *târ, J. During, Transoxian tanbur, ney, dâyre*) 6 '