

Azerbaïdjan

**SAKINE ISMAÏLOVA**

Anthologie du Mugham, vol. 5



Azerbaijan

**SAKINE ISMAÏLOVA**

Anthology of the Mugham, vol. 5

1. Mugham Mirza Husayn Segâh .....	15'44"
2. Zarbi Mugham "Karabagh Shikastesi" .....	5'20"
3. Improvisation au/on the <i>kemânche</i> , mode humâyun .....	11'43"
4. Zarbi Mugham "Kesme Shikaste" .....	7'16"
5. Mugham Shahnaz .....	14'38"
6. Improvisation au/on the <i>târ</i> , mode nava nishapur & ovshari.....	7'14"
7. Zarbi Mugham "Semâi Shams" .....	9'44"

Sakine Ismaïlova, chant/singing et *daf*  
 Arif Asadullaïev, luth/lute *târ*  
 Elkhan Muzafarov, vièle/bowed lute *kemânche*

---

**Collection fondée par Françoise Gründ, dirigée par Pierre Bois.**

Enregistrements numériques effectués en avril 1992 au Palais de la République, Bakou par **Pierre Simonin**. Notice, photographies, **Pierre Bois**. Traduction française des poèmes, **Ali Tajahmadi**. Traduction anglaise, **Josephine De Linde**. Adaptation anglaise des poèmes, **Simon Digby**. En couverture, dessin original de **Françoise Gründ**. Prémastérisation, **Frédéric Marin**, Translab. Mise en page, **Morvan Fouillet Imprimeurs**. © et © 1993-2009 MCM.

**INEDIT** est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (fondateur Chérif Khaznadar • direction Arwad Esber).

*Nous adressons nos plus vifs remerciements à M. Zulfugar Farzaliev et à M<sup>me</sup> Gulchuhra Shafiyeva pour leur soutien à cette réalisation.*

## LE MUGHAM D'AZERBAÏDJAN

Dans cet immense monde des musiques orientales qui s'étend du Maghreb à l'Inde, réunissant le Proche-Orient, le Moyen-Orient, le Caucase et l'Asie centrale autour des concepts de mode (*maqâm*), de rythme (*usul*) et de suite vocale et instrumentale (*nûba, wasla, fasl, maqâm*), la musique classique d'Azerbaïdjan occupe une place de choix, que ce soit pour sa beauté, sa puissance d'expression et son extraordinaire vitalité, mais aussi par ce qu'elle révèle sur l'histoire de ces musiques. En effet, aujourd'hui encore, elle témoigne du formidable foisonnement culturel qui anima le Moyen-Orient, le Caucase et l'Asie centrale à partir du X<sup>e</sup> siècle, lorsqu'al-Fârâbi se livrait à une première synthèse théorique des arts arabe, persan et byzantin. Le *Mugham* – ou chant classique – constitue un cas très représentatif de cette symbiose culturelle car, si par l'usage de la langue turque il affirme clairement son identité azérie, il manifeste à travers son expression musicale la profonde emprise du monde persan.

La turquisation de l'Azerbaïdjan, malgré quelques signes avant-coureurs lors de l'invasion des Turcs seldjoukides au X<sup>e</sup> siècle, ne s'amorce véritablement qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque en effet qu'arrivent dans la région des tribus nomades shi'ites chassées d'Anatolie par le pouvoir ottoman sunnite. Au même moment on assiste à l'ascension des Safavides, une confrérie soufie de souche turque et d'obédience shi'ite, née au XIV<sup>e</sup> siècle à Ardabil (Azerbaïdjan iranien). En 1501, les Safavides prennent pied à Tabriz et proclament un nouvel État fondé sur le shi'isme duodécimain (1). Ils ne tardent pas à étendre leur autorité sur tout l'Iran ainsi que sur le Shirvân (région orientale de l'Azerbaïdjan actuel). À la chute des Safavides au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, l'Iran connaît une période troublée où se manifestent les visées expansionnistes des Russes et des Ottomans, puis est repris en main par la dynastie des Qâjârs. Bien que d'origine turque, les Safavides et les Qâjârs favorisent le rayonnement de la culture persane, y compris en Azerbaïdjan où la

---

1. Le shi'isme duodécimain s'appuie sur la vénération des douze imams descendant du prophète. Le douzième, l'imam caché ou Mahdi, est celui que l'on attend pour préparer le monde au retour de Jésus.

langue turque ne s'affirme définitivement qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Par le traité de Golestan (1813), les Russes qui se sont rendus maîtres de la Transcaucasie, imposent à l'Iran de leur céder le nord de la zone azerophone. Le 20 avril 1928 cette région devient la République Socialiste Soviétique d'Azerbaïdjan (sauf la partie méridionale qui demeure iranienne) puis acquiert sa véritable indépendance lors de l'éclatement de l'URSS en 1992.

Le XIX<sup>e</sup> siècle représente pour la partie de l'Azerbaïdjan appartenant à l'empire russe une grande période d'essor musical. Les villes de Tiflis (aujourd'hui Tbilissi en Géorgie), Shusha, Bakou voient se fonder des associations d'amateurs, des conservatoires et des théâtres, se développer le mécénat et apparaître de grandes figures du monde artistique. Mais la musique d'Azerbaïdjan se joue aussi à l'occasion des fêtes de mariage, les *toy*, et bien que savante, elle puise dans cette pratique une esthétique populaire qu'elle conservera jusqu'à aujourd'hui. C'est à cette époque que les Azéris fixent leur système modal et établissent le répertoire des *Mugham* dans ses limites actuelles.

Les Azéris vivant dans la partie méridionale (Iran) ne connaîtront pas ce développement du fait de l'emprise extrêmement

autoritaire de la culture persane dans toutes les provinces de l'Iran.

## Le Mugham

Comme toutes les musiques savantes du Moyen-Orient, la musique d'Azerbaïdjan est monodique et modale. Il serait plus correct de dire qu'elle est hétérophonique, puisque chaque musicien, qu'il soit chanteur, joueur de *târ* (luth) ou de *kemânche* (vièle) bénéficie d'une relative autonomie dans l'interprétation de la mélodie (ornements, décalages, chevauchements, notes additionnelles...). Toutes les mélodies, composées ou semi-improvisées, de rythme libre ou mesuré, se déroulent dans le cadre d'un ou plusieurs modes (*mugham*). Chaque mode se caractérise par une échelle, une hiérarchie interne de ses degrés et une expressivité (*sentiment modal*) spécifiques. Les *mugham* sont classés en onze modes principaux ou *dastgah* et plusieurs modes secondaires.

Chaque *dastgah* suppose un développement mélodique et modal et sert donc de base à un cycle de pièces vocales et instrumentales également appelé *Mugham* (2). Afin d'être identifié, le *Mugham* reçoit donc le nom de son mode principal, par exemple le *Mugham Segâh*, basé sur le mode *segâh* et dont on peut aussi trouver des variantes : *Mugham Segâh Zâbol*, *Mugham*

---

2. Par souci de clarté nous écrivons *mugham* avec un *m* minuscule lorsqu'il s'agit d'un mode et avec un *M* majuscule lorsqu'il est question d'un cycle de compositions.

*Khârej Segâh, Mugham Mirzâ Husayn Segâh*, etc. (3)

Le *Mugham* est formé d'une suite de séquences mélodiques de rythme libre. Ces séquences exploitent le mode principal, modulent dans des modes secondaires (*shobe*) aisément identifiables grâce à leurs clichés mélodiques (4) et peuvent être aussi des mélodies-types (*gushe*). Ces séquences alternent avec des pièces mesurées vocales (*tesnif*) et instrumentales (*daramad, reng, dîringa*).

Ainsi, outre le mode de base, le cycle du *Mugham* passe en revue plusieurs modes secondaires dont la succession est prédéterminée et qui apportent à l'œuvre des éclairages expressifs nouveaux. Si cet ordre est relativement fixe, il varie cependant en fonction des écoles et des maîtres qui les interprètent. D'une version à une autre, on peut observer des différences notables, tant dans la durée que dans l'organisation interne du *Mugham*. C'est pourquoi on peut considérer ce dernier comme une musique à « géométrie variable ».

Le répertoire des *Mugham* ne s'appuie pas seulement sur les *dastgah*. Certains modes secondaires se voient promus au rang de

mode principal et permettent de développer leurs propres *Mugham*, généralement moins longs et de structure moins complexe que ceux qui sont fondés sur les *dastgah* : c'est le cas par exemple du mode *shekaste-i-fars* qui apparaît en tant que mode secondaire dans les *Mugham Rast, Mâhur, Bayâti Qâjâr, Segâh* et *Shur* mais sert également de base au *Mugham Shekaste-i-fars*.

Tel un flot musical proposant au détour de chaque méandre la contemplation d'un paysage inédit, le *Mugham* offre tout à la fois une unité et une diversité exemplaires.

Cette diversité est illustrée par l'alternance des compositions et des semi-improvisations, des rythmes libres et mesurés, des mesures binaires et ternaires, des modes gais et tristes, des couleurs sonores tantôt chatoyantes tantôt en demi-teintes.

Inversement, l'unité du *Mugham* résulte de la manière dont tous ces éléments sont articulés et enchaînés sans interruption. Chaque *Mugham* se déroule selon un parcours progressif dans lequel les modulations sont souvent préparées par un subtil jeu d'altérations ou par une modification de la hiérarchie des degrés. Cela conduit graduellement à une transformation du

---

3. Signalons que cette relation entre mode et cycle de compositions trouve son équivalent dans le *Dastgâh* persan, le *Maqâm* irakien, le *Makam* turc, les *Maqom* ouzbek et tadjik, les *Muqam* ouïgour, la *Wasla* proche-orientale ou encore la *Nûba* maghrébine.

4. En Azerbaïdjan, et plus généralement en Orient, les musiciens identifient les modes au moyen de clichés mélodiques qui mettent en valeur leur hiérarchie interne.

mode sans qu'il soit toujours possible de déterminer à quel moment précis s'opère la modulation. Ce processus, qui fonctionne comme en « fondu-enchaîné », s'appuie sur un principe quasi-universel en musique : l'ambiguïté. Ce principe que l'on voit appliqué ici à la modalité (5) ne se limite pas à des considérations formelles, mais contribue pour une large part à la richesse esthétique de la musique azérie et au renforcement de l'expression poétique.

Les poèmes, librement choisis par les interprètes, sont pour la plupart des *ghazal*, un genre né vers le XIII<sup>e</sup> siècle et dont les premiers grands maîtres persans furent Sa'adi et Hâfiz. Fondé sur la métrique arabe classique, le *ghazal* se compose de plusieurs distiques de même rime mais se distinguant les uns des autres par une relative autonomie thématique. Ainsi, si chaque strophe entretient des relations sémantiques avec celles qui la précèdent et la suivent, elle fonctionne également de manière indépendante. Ceci a une incidence remarquable au plan musical : le poème pouvant alors se plier à un éclatement dans le temps, il autorise les mélismes, les vocalises, les intermèdes instrumentaux et les modulations qui, loin de le diluer, viennent au contraire en enrichir l'expression.

Essentiellement lyrique, le *ghazal* chante l'amour, l'amitié, la foi et sert parfois de

support à une réflexion morale. Il est encore considéré aujourd'hui, de la Méditerranée à l'Inde, comme l'un des genres majeurs de la poésie orientale.

### **L'interprétation et les instruments**

L'exécution du *Mugham* nécessite un chanteur (*khânande*), qui joue aussi du tambour sur cadre *daf*, et deux musiciens (*sazande*) jouant du luth *târ* et de la vièle *kemânche*. Le *târ* répond directement aux phrases chantées, tandis que la *kemânche* soutient tantôt le chanteur tantôt le *târ*.

Si le cadre du *Mugham* demeure assez souple et offre dont une certaine liberté au chanteur, ce dernier se doit néanmoins d'en avoir assimilé intimement les règles formelles. C'est à ce prix seulement qu'il peut mesurer son espace de liberté et se renouveler sans pour autant dénaturer l'esprit de l'œuvre.

Le style vocal se caractérise par sa flexibilité, une ornementation riche et un vibrato glottalisé (yodel) qui est utilisé dans les points culminants de la mélodie. Le poème, énoncé vers par vers est entrecoupé de vocalises ponctuées sur leurs notes finales par d'impressionnants glissandi yodlés.

Le *târ* est un luth à manche long. Il connut sous le règne des Qâjârs une vogue qui ne s'est pas démentie depuis. Le musicologue et organologue Curt Sachs lui donne le nom de *luth étranglé* en raison du double renflement

---

5. En musique occidentale il affecte les mécanismes harmoniques (enharmonie, chromastisme, polytonalité...).

de sa caisse. Taillée dans du bois de mûrier ou plus souvent aujourd'hui en noyer, celle-ci est recouverte de peau d'agneau ou de péricarde de bœuf. Le *târ* azéri, plus petit que le *târ* généralement utilisé en Iran, comporte trois rangs de doubles-cordes en métal, plus deux doubles-cordes aiguës et une corde grave qui sont pincées à vide et servent de bourdon. L'accord varie selon les modes interprétés. Le musicien le tient très haut en travers de la poitrine (« sur le cœur ») et pince les cordes au moyen d'un ongles métallique, créant des effets de vibrato en secouant sèchement l'instrument.

La *kemânche* qui prit son essor sous les Safavides est une petite vièle à pique posée sur le genou. La caisse en bois de mûrier, de forme sphérique, est recouverte d'une peau de poisson. Les quatre cordes en acier jouées tantôt avec l'archet, tantôt en *pizzicato*, peuvent aussi bien produire des sons plaintifs que scander gaiement le chant du *khânande*. Le *daf* est un tambour sur cadre dont la membrane, très fine, presque transparente, est généralement faite de peau de silure ou de péricarde de bœuf. Tout le pourtour intérieur du cadre est semé d'anneaux métalliques qui résonnent à chaque coup porté sur la peau ou le bord de l'instrument.

### Les interprètes

Si le *Mugam* azeri est interprété majoritairement

par des hommes, cela ne doit pas nous faire oublier que depuis le début du siècle, nombre de femmes se sont également illustrées dans ce répertoire : Yavar Khânûm Kalantarli, Fatma Mehraliova, Zeynab Khânlarova...

**Sakine Ismailova** appartient à la génération du déjà célèbre Alem Kassimov (6) et fut, comme la plupart des chanteurs de *mugam*, formée à l'école Zeynali de Bakou. Elle représente depuis plusieurs années la tête de file des trois ou quatre meilleures chanteuses de *mugam* azéri. Sa voix, d'une souplesse et d'une élégance racées, sait tour à tour se faire exultante ou dramatique et restitue merveilleusement l'émotion et le lyrisme des poèmes qu'elle interprète. Membre de l'Opéra de Bakou depuis 1988, elle interprète aux côtés d'Alem Kassimov tous les premiers rôles féminins des grands opéras-*mugam* azéris du début du XX<sup>e</sup> siècle, dont celui de Leyli dans le célèbre *Leyli ve Mejnûn* de Uzeyr Hâjibekov. Comme le veut la tradition, elle chante tout en jouant du tambour sur cadre *daf*. Elle est accompagnée ici par **Elkhan Muzafarov** au luth *târ* et **Arif Asadullaiev** à la vièle *kemânche*, deux musiciens avec lesquels elle a fondé voici quelques années le *Trio Karabagh* et qui nous gratifient ici de deux très belles improvisations instrumentales.

---

6. Cf. Alem Kassimov, *Mugam d'Azerbaïdjan*, vol. 1 (Inédit W 260012) et vol. 2 (Inédit W 260015).

## MUGHAM MIRZA HUSAYN SEGÂH

Le *Mugham Mirza husayn segâh* appartient à la famille des *Mugham Segâh* (7). Il se chante cependant une quarte plus haut que le mode *segâh* de référence et l'enchaînement des modulations est différent de ceux des autres *Mugham* de la même famille.

- *Daramad*, introduction instrumentale.
- Premier *ghazal* dans le mode *manande mukhalif*:



modulation dans le mode *segâh* sur la tonique *la* et exploration du *maye*, le «cœur» du mode :



- Chant mesuré *tesnif*.
- Deuxième *ghazal* dans le mode *zil segâh* (*segâh* dans le registre supérieur).
- Intermède instrumental *reng*.
- Suite du *ghazal*.
- Intermède instrumental *reng*.
- Suite du *ghazal* dans le mode *mübarriga* :



- Intermède instrumental *reng*.
- *Ayagh*, cadence.

### Premier *ghazal*

*Ma bien-aimée, qui t'invitera ?  
Dis-moi, de qui es-tu digne ?  
Ce soir, une ombrelle d'ambre épargne ton visage,  
De qui seras-tu la reine ?  
Tu es plus douce encore que le sucre,  
Ô charmante, qui est le bienheureux auquel tu  
donneras la vie ?  
Dans les ténèbres de la nuit, ô chandelle de  
lumière, protège-toi du mauvais œil  
Ô toi, Eau de vie, de qui seras-tu la bien-aimée ?  
Te voilà loin, comment Nizami supportera-t-il la  
séparation ?  
Car celui qui souffre te le demande :  
« De qui seras-tu le remède ? »*

Nizami (1140-1209)

### *Tesnif*

*Je suis descendue à la fontaine,  
Et là j'ai rencontré l'amour.  
Moi qui en ignorais tout,  
Il m'a prise dans ses rêts.  
Approche mon aimé, que je puisse t'adorer.  
L'étoile ne peut devenir lune.  
L'été ne peut précéder le printemps.  
Il n'est point de beauté  
Qui éclipse celle de l'aimé.*

7. Cf. notamment le *Mugham Khârej Segâh* interprété par Hâjji Bâbâ Huseynov, CD Inédit W 260026.



## Deuxième ghazal

*L'amour une fois encore a détruit ma retraite de pénitent.*

*L'amour et le vin m'on fait rompre le jeûne.*

*Voici que la passion allume un feu nouveau en moi.*

*Tels un mirage m'apparaissent ensemble le soleil et Vénus.*

*Ce feu qui lèche tout les cœurs,*

*Pourquoi n'embrase-t-il que le mien ?*

*Son regard brûlant me disait : « Je suis à toi, patiente ! »*

*Patient, je le suis, mais c'est la vie qui se hâte.*

*L'amour ne parvient pas à anéantir Nizami,*

*Et pourtant ne serait-ce pas la meilleure des choses ?*

Nizami (1140-1209)

## ZARBI MUGHAM « KARABAGH SHIKASTESI »

Cette composition vocale et instrumentale du XX<sup>e</sup> siècle, qui célèbre la région du Karabagh, appartient au répertoire des *zarbi mugham* ou *mugham* mesurés. Les *zarbi mugham* se caractérisent par un chant tantôt libre, tantôt mesuré, s'appuyant sur un accompagnement instrumental bien rythmé.

*Mon Karabagh bien-aimé,*

*Shaki, Shirvan, Karabagh.*

*Le monde peut devenir un paradis,*

*Jamais je ne t'oublierai, ô Karabagh bien-aimé.*

*Mes pensées passent par le Karabagh,*

*Tantôt par cette montagne*

*Tantôt par cette autre.*

*Que cette soirée vous soit douce,*

*Alors que résonne la voix du Khân (8)*

*Chantant ce Karabagh Shikastesi*

*Que j'aime tant.*

## IMPROVISATION INSTRUMENTALE

### À LA VIÈLE KEMÂNCHE

par Arif Asadullaïev.

Cette improvisation passe en revue les différents modes et formules mélodiques du *Mugham Humâyun* : *humâyun, fayli, molavi, shushtar, tarkib, bidad, masnavi, ayagh.*

## ZARBI MUGHAM « KESME SHIKASTE »

*Apercevant de loin sa silhouette,*

*Mon cœur s'est aussitôt réjoui.*

*Oh que j'aime ses yeux enivrés.*

*Les mots coulent de sa bouche*

*Comme les cheveux sur son visage.*

*Oh que j'aime ses douces paroles.*

*Toi qui t'en vas, reviens-moi vite*

*Car déjà nous nous languissons de toi.*

*Oh que j'aime tes yeux enivrés.*

*Les nuits, oh les nuits,*

*En se couchant la lune se sacrifie pour elles,*

*Oh que j'aime tes yeux enivrés.*

*Les yeux qui t'ont vue, mon aimée,*

*Ne peuvent plus dormir, ni même reposer.*

*Oh que j'aime tes yeux enivrés.*

## MUGHAM SHAHNAZ

- *Daramad*, introduction instrumentale.
- Premier *ghazal* dans le mode *shahnaz* :



- Intermède instrumental *reng*.
- Suite du *ghazal* dans le mode *dilkash* :



suivi d'une modulation dans le mode *kurd* :



- Chant mesuré *tesnif*.
- Deuxième *ghazal* dans le mode *shatti shahnaz* (*shahnaz* dans le registre supérieur).

### Premier *ghazal*

*Telle une flûte, lorsque je me rappelle la fête de notre union,  
Je chante de tout mon souffle.  
Ô oiseau de mon âme, le jour des adieux est venu,  
Enfin j'ouvre ta cage.  
Mais afin que personne ne s'égare à t'aimer,*

*Je clamerai haut et fort ta cruauté à tous ceux qui passent.*

*Mes yeux pleurent des larmes de sang,  
Et l'affliction est mon seul secours.  
Je sais notre union impossible,  
Parfois, pourtant, un espoir vient égayer mon âme endeuillée.*

*Aucune cruauté ne peut plus me troubler,  
Car je connais la pire, celle de l'amour.*

Fuzuli (1494-1556)

### *Tesnif*

*Je l'attendais sur le chemin, elle est venue.  
Je la dorlote, je sacrifie ma parole à la sienne.  
Que mes yeux soient eux aussi sacrifiés.  
Je l'ai regrettée, j'ai souffert à cause d'elle.  
Alors est-ce bien elle ou seulement un rêve ?  
L'amour est enfin venu.*

### Deuxième *ghazal*

*Mes larmes ont lavé et effacé le nom de Majnûn  
(9) de la mémoire du monde.  
Ô Fuzuli, je vais enfin pouvoir me faire un nom  
en ce monde.  
Je n'ai point besoin d'une roseraie, car toi, mon  
bien-aimé,  
Tu es ma jacinthe, mon cyprès, mon jardin  
printanier.  
Que le monde soit tout empli de beautés,  
je les ignorerai  
Car toi seule est belle parmi les belles.  
Tantôt tu ravis mon âme, tantôt tu lui redonnes  
vie,*

---

9. Personnage célèbre de la littérature turco-arabo persane, Majnûn était à Layla ce que Roméo fut à Juliette.

Ô mon créateur, ne serais-tu donc qu'une  
coquette idole ?  
Si de regrets je viens à rendre l'âme, n'honore pas  
ma dépouille,  
Afin que les autres ne sachent point que tu es  
mon seul amour.  
Tel Sayyid l'Errant, je ne suis qu'un vagabond,  
mais toi,  
Tu es mon seigneur, mon refuge, mon roi.

Fuzulli (1494-1556)

### **IMPROVISATION INSTRUMENTALE AU LUTH TÂR**

par Elkhan Muzafarov

dans les modes *nava nishapur* et *ovshari*.

### **ZARBI MUGHAM « SEMÂI SHAMS »**

Cette pièce du répertoire des *mugham* mesurés  
a reçu son titre en hommage à Shams de  
Tabriz, célèbre mystique du XIII<sup>e</sup> siècle qui  
initia Jallâleddîn Rûmî au *sama'*, le concert  
spirituel soufi.

*Quand le rossignol en amour chante  
dans la roseraie,  
La fleur s'attache au rossignol,  
Et le rossignol à la fleur,  
Et aussi la fleur à ses épines.  
Mais la fleur, séparée de ses épines  
et du rossignol,  
N'y survivra point (10).*

PIERRE BOIS

---

10. Cette allégorie de la fleur et du rossignol, très fréquente dans la poésie soufie, illustre la quête de l'union de l'individu (la fleur) au divin à travers l'image du prophète (le rossignol).



Sakine Ismailova, Elkhon Muzafarov, Arif Asadullaiev

## THE MUGHAM OF AZERBAIJAN

In this vast world of oriental music, which extends from the Maghreb to India, bringing together the Middle East, the Caucasus and Central Asia around the concepts of mode (*maqâm*), rhythm (*usul*) and vocal and instrumental suites (*nûba*, *wasla*, *fasl*, *maqâm*), the classical music of Azerbaijan holds pride of place, not only for its beauty, its power of expression and extraordinary vitality, but also because of what it reveals about the history of these musics. Indeed, even today, it is testimony to a cultural profusion abounding in the Middle-East, the Caucasus and Central Asia from the 10th century onwards, when al-Fârâbi produced a first theoretical synthesis of Arab, Persian and Byzantine arts. The *Mugham* – or classical song – is highly representative of that cultural symbiosis since, in using the Turkish language it clearly asserts its Azeri identity, while its musical expression shows a marked Persian influence.

Despite several early-warning signs during the invasion of the Turkish Seljuks in the

10th century, the Turkishisation of Azerbaijan did not begin in earnest until the 16th century. At that time, nomadic Shi'ite tribes who had been chased out of Anatolia by the Ottoman Sunni power began to arrive in the region.

At the same time, the Safavids, a Sufi brotherhood, Turkish in origin and of Shi'ite obedience, born in the 14th century in Ardabil (Iranian Azerbaijan) became militarised. In 1501, the Safavids settled in Tabriz, proclaiming a new State founded on duodecimal Shi'ism (1). Soon their authority extended throughout Iran as well as over Shirwan (eastern present day Azerbaijan). On the decline of the Safavids in the middle of the 17th century, Iran went through a troubled period with the emergence of Russian and Ottoman expansionist aims, and was then taken in hand by the Qâjâr dynasty. Although Turkish in origin, the Safavids and the Qâjârs encouraged the spread of Persian culture, even in Azerbaijan where the Turkish language was not firmly established until the 17th cen-

---

1. Duodecimal Shi'ism is based on the veneration of twelve imams descended from the prophet. The twelfth, the "hidden" imam or Mahdi, is the one awaited to prepare the world for the return of Jesus.

tury. With the Treaty of Golestan (1813), the Russians who had made themselves masters of Transcaucasia, forced Iran to give up the northern part of the Azeri-speaking area. On 20 April 1928, this region became the Soviet Socialist Republic of Azerbaijan (with the exception of the southern part which remained Iranian). It achieved its true independence with the break-up of the USSR in 1992. The 19th century represents a great period of musical rise for the part of Azerbaijan belonging to the Russian empire. Music-lovers' associations, conservatories, theatres, patronage of the arts and important figures in the artistic world appeared in the towns of Tiflis (today Tbilissi, in Georgia), Shusha and Baku. But the music of Azerbaijan was also played at weddings (*toy*), and while remaining sophisticated, drew from this practice a popular aesthetic that has been preserved up to the present day. This is the period at which the Azeri set their modal system and established the *Mugham* repertory within its present framework.

Azeris living in the southern part (Iran) did not know of this development because of the extremely authoritarian grasp of the Persian culture over all the provinces of Iran.

## The Mugham

Like all art music of the Middle-East, the music of Azerbaijan is monodic and modal. It would be more correct to describe it as heterophonic, since each musician, whether singer, lute (*târ*) or bowed lute (*kemânche*) player, benefits from a certain degree of autonomy in interpreting melody (ornaments, syncopation, overlaps, additional notes...). All melodies, composed or semi-improvised, in free or strict meter, unfold within the framework of one or several modes (*mugham*). Each mode is characterised by specific scale, internal hierarchy of degrees and expressiveness (modal expression). *Mugham* are arranged in eleven main modes or *dastgâh* and several secondary modes.

Each *dastgâh* supposes a melodic and modal development and thus serves as a basis for a cycle of vocal and instrumental pieces also call *Mugham* (2). In order to identify them, each *Mugham* is given the name of its main mode, for example: the *Mugham Segâh* which is based on the *segâh* mode and which has the following variations: *Mugham Segâh Zâbol*, *Mugham Khârej Segâh*, *Mugham Mirzâ Husayn Segâh*, etc. (3)

---

2. For the sake of clarity, *mugham* written with a lower case m refers to a mode and *Mugham* with an upper case M to a cycle of compositions.

3. It should be pointed out that this relation between modal system and cycle of compositions is also to be found in the Persian *dastgâh*, the Iraqi *maqâm*, the Turkish *makam*, the Uzbek and Tajik *maqom*, the Uigur *muqam*, the *wasla* of the Near East and the Maghrebian *nûba*.

The *Mugham* is formed by a suite of melodic sequences in free rhythm. These sequences exploit the principal mode and modulate in secondary modes (*shobe*) easily identifiable thanks to their specific melodic motives (4), they may also be type-melodies (*gushe*). They alternate with vocal (*tesnif*) and instrumental timed pieces (*daramad, reng, diringa*).

And so, apart from the base mode, the *Mugham* cycle may go through several secondary modes whose succession is predetermined, bringing new expressive colouring to the piece. While this order is relatively rigid, it varies from school to school and depending on the masters who interpret them. Notable differences may be observed between one version and another, as much over duration as in the internal organisation of the *Mugham*. This is why the *Mugham* may be considered as a music with “variable geometry”.

The *Mugham* repertory does not only rely on *dastgah*. Some secondary modes are elevated to the rank of principal mode and thus allowed to develop their own *Mugham*, usually shorter and of a less complex structure than those based on the *dastgah*: such is the case, for example, of the *shekaste-ifars* mode which appears as secondary

mode in the *Mugham Rast, Mâhur, Bayâtî Qâjâr, Segâh* and *Shur* but also form the base of *Mugham Shekaste-i-fars*.

Like a musical stream, offering the view of an as yet unvisited landscape at every new turn, the *Mugham* offers, at one and the same time, outstanding unity and diversity. That diversity is illustrated by the alternance of compositions and semi-improvisations, of free and regular rhythms, of binary and ternary meters, of joyful and sombre moods and sound colours sometimes shimmering, sometimes painted in more subtle half-tones.

And vice versa, the unity of *Mugham* arises from the way in which all its elements are joined and linked together without interruption. Each *Mugham* unfolds progressively along a route in which modulations are often prepared by a subtle play of changes or by a shift in the hierarchy of degrees. This gradually leads to a transformation of the mode without it always being possible to determine at which precise moment that comes about. This process, as in a “cross-fading”, rests on an almost universal musical principle: ambiguity. This principle, applied here to modality (5) is not restricted to formal considerations, but contributes to a large extent to the aesthetic richness of Azeri

---

4. In Azerbaijan and generally in the oriental traditions, musicians identify modes by means of melodic clichés which highlight the internal hierarchy.

5. In western music it affects the harmonic mechanisms (use of enharmonic notes, chromaticism, polytonalities...).

music and reinforces poetic expression. The poems, freely chosen by performers, are *ghazal* for the most part, a genre which emerged around the 13th century with early great Persian masters such as Sa'adi and Hâfiz. Rooted in the classical Arabic meter, the *ghazal* consists of several distichs of the same rhyme but with relative thematic autonomy distinguishing one from the other. Thus, while each stanza establishes semantic links with those preceding and following it, they also function independently. This has a remarkable effect at musical level: the poem can thus lend itself to a fragmentation of the time, it can allow melisma, vocalises, instrumental interludes and modulations that, far from weakening it, on the contrary bring additional richness to the form.

Essentially lyrical in character, *ghazal* sing of love, friendship, faith and are sometimes used to convey moral reflection. From the Mediterranean to India, it is still thought of today as one of the major genres of oriental poetry.

### **Performers and their instruments**

To perform *Mugham* there has to be a singer (*khânande*), who also plays the frame drum *daf*, and two musicians (*sâzande*) playing the lute *târ* and bowed lute *kemânche*. The *târ* responds directly to the sung phrases, while the *kemânche* sometimes sustains the singer and sometimes the *târ*.

Although the general framework of the *Mugham* remains fairly flexible, thereby offering the singer a certain liberty, the latter must nevertheless prove to have intimately assimilated the formal rules. It is only on that account that he may measure his degree of liberty and find new sources of inspiration without changing the nature of the work in any way. Vocal style is characterised by its flexibility, rich decoration and a glottalised vibrato (yodel) which is used at the crowning points of the melody. The poem recited verse by verse, is broken by vocalises, their final notes punctuated by impressive yodelled glissandi.

The *târ* is a long-necked lute. It was known during the reign of the Qâjârs and has not been out of fashion since. The musicologist and organologist Curt Sachs described it as a "choked lute" because the soundbox is doubly curved. Carved from mulberry wood or more often from walnut wood, it is then covered in lamb or beef pericardium skin. The Azeri *târ*, smaller than the one widely used throughout Iran, is fitted with three courses of double, metal strings, plus two double high-pitched and one low-pitched string which are plucked to give a drone effect. Tuning varies according to the modes interpreted. The musician holds the instrument high up across his chest ("on his heart")



and plucks the strings with a metal plectrum, creating vibrato effects when he briskly shakes the instrument.

The *kemânche*, which became popular under the Safavids is a small spike bowed lute which is placed on the knee. The spherical soundbox in mulberry wood is covered in fish skin. The four steel strings are played with a bow, sometimes pizzicato, and are able to produce plaintive sounds as well as gaily stressing the singing of the *khânande*.

The *daf* is a frame drum. The fine, almost transparent skin is usually made of fish or beef pericardium skin. The inside of the drum is fitted with metal rings that jingle whenever the rim of the instrument is struck.

### **The performers**

While the Azeri mugam is mainly performed by men, it should not be forgotten that since the beginning of the century, many of women have also acquired fame in this repertoire : Yavar Khânûm Kalantarli, Fatma Mehraliova, Zeynab Khânlarova...

**Sakine Ismaïlova** is of the same generation as the already famous Alem Kassimov (6) and, like most mugam singers, was trained at the Baku Zeynali school.

For several years she has been the leading exponent of three or four women singers of Azeri mugam. Her supple, naturally distinguished elegant voice can be either exciting or dramatic, rendering wonderfully well the emotion and poetry of the pieces she performs. Since 1988, she has been a member of the Baku Opera where, with Alem Kassimov, she has performed all the main female roles of the great Azeri operas of the early 20th century, notably the celebrated *Leyli ve Mejnûn* by Uzeyr Hâjibekov.

Following tradition, she plays the frame drum while singing. In this recording, she is accompanied by **Elkhan Muzafarov** on the *târ* (lute), and **Arif Asadullaiev** on the *kemânche* (fiddle), two musicians with whom some years ago she founded the Karabagh Trio and who here play for our enjoyment two fine instrumental improvisations.

## MUGHAM MIRZA HUSAYN SEGÂH

The *Mugham mirza husayn segâh* belongs to the family of *Mugham segâh* (7). However, it is sung a fourth higher than the *segâh* mode of reference and the way in which modulations follow on one from another is different from that in other *Mugham* of the same family.

- *Daramad*, instrumental introduction.
- First *ghazal* in *manande mukhalif* mode:



Followed by a modulation in *segâh* mode based on the tonic A and an exploration of *maye*, the “heart” of the mode:



- Measured song *tesnif*.
- Second *ghazal* in *zil segâh* mode, (*segâh* in the higher range).
- Instrumental interlude, *reng*.
- *Ghazal* (following).
- Instrumental interlude, *reng*.
- *Ghazal* (following) in *mübarriga* mode:



- Instrumental interlude, *reng*.
- *Ayagh*, cadence.

### First *ghazal*

*My love, who summons you?  
Whose match are you?  
Tonight, a screen of amber veils your face,  
Whose queen are you?  
Enchantress, sweeter than sugar,  
To whom, most fortunate do you give life?  
O burning candle in the dark of night, beware  
the Evil Eye!  
Whose well-beloved will you be, Water of life?  
How will Nizami bear the separation when you  
are far away?  
For he who suffers asks you now: “Whose balm  
are you?”*

Nizami (1140-1209)

### *Tesnif*

*I went down to the fountain  
Where I met my love.  
I knew not who it was,  
But he caught me in his net.  
Come my Love, that I may love thee.*

7. See *Mugham Khârej Segâh*, performed by Hâji Bâbâ Huseynov, CD Inédit W 260026

No star becomes a moon  
Nor summer comes before a spring.  
There is no beauty like my Love.

### **Second ghazal**

The cloak of repentance torn aside  
So Love and Wine have made me break my fast.  
And once again you have lit a fire in me  
Before my eyes the sun and planet Venus.  
Why do the flames that play around each heart  
Turn mine into ashes?  
His burning glance tells me:  
"I am yours, O Patient Heart! "  
Patient I am, but it is Life  
That passes on.  
Love has not brought Nizami yet to noting  
But would not this have been the best of endings?  
Nizami (1140-1209)

### **ZARBI MUGHAM "KARABAGH SHIKASTESI"**

This vocal and instrumental composition dating from the 19th century, praises the region of Karabagh and comes from the *zarbi* or measured *mugham* repertoire. The *zarbi mugham* are characterized by a fairly free song with highly rhythmic instrumental accompaniment.

*Karabagh I love so well,  
Shaki, Shirvan, Karabagh.  
The word may be a paradise,  
I'll not forget thee, Karabagh!  
My thoughts will turn to Karabagh*

*That I love so well.  
Sometimes over this mountain  
Sometimes over another.  
Sweet be this evening to you  
When you hear Khân's (8) voice singing  
This broken melody of Karabagh  
That I love so well.*

### **INSTRUMENTAL IMPROVISATION ON THE KEMÂNÇHE**

by Arif Asadullaiev

This improvisation reviews the various melodic modes and forms of the *humâyun mugham*: *humâyun fayli*, *molavi*, *shushtar*, *tarikib*, *bidad*, *masnavi*, *ayagh*.

### **ZARBI MUGHAM "KESME SHIKASTE"**

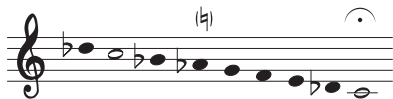
*Seeing his shadow far away  
My heart rejoices.  
O how I love his drunken eyes!  
Softly, words flow from his lips  
Like the hairs upon is face  
O how I love his gentle words.  
You leave me now, come soon again  
We pine for you already!  
O how I love your drunken eyes!  
Through the nights, the long nights,  
The setting moon goes down for him.  
O how I love your drunken eyes.  
My eyes that held you, my True Love,  
Can neither sleep nor rest.  
O how I love your drunken eyes!*

---

8. Khân Shushinski, one of the greatest *khânande* of the 20th century, was born at Shusha in the Karabagh.

## MUGHAM SHAHNAZ

- *Daramad* instrumental introduction
- First *ghazal* in *shahnaz* mode:



- Instrumental interlude *reng*
- Repeat of *ghazal* in *dilkash* mode:



Followed by a modulation in *kurd* mode:



- Measured song *tesnif*.
- Second *ghazal* in *shatti shahnaz* mode (*shahnaz* in the higher range).

### First *ghazal*

*My breath will fill the melody of the flute  
As I recall the high festival of our meeting.  
Bird of my soul, the day of parting comes,  
I unlatch now your cage.*

*To passers-by I will cry out proclaiming  
Your cruelty, that they are not caught  
by love of you.*

*It is tears of blood that are falling from my eyes*

*And sorrow is my consolation.  
I know that we shall never meet again  
But yet hope springs to cheer my sorrowing soul.  
No cruelty can hurt me evermore:  
I know the worst of them and it is love.*

Fuzuli (1494-1556)



Sakine Ismailova

### **Tesnif**

*I waited on the road and she has come.  
I heeded and gave up my will for hers.  
So I would give my eyes as well for her.  
I missed her and on her account I suffered  
So is this her or is it just a dream?  
Love comes at last!*

### **Second ghazal**

*My tears have washed the name of Majnun (9)  
from the world's memory,  
So then Fuzuli, can I make a name for myself in  
the world?  
I have no need of a garden apart for you my  
wellbeloved.  
You are my hyacinth, my cypress, my garden in  
the springtime.  
If all the world is full of beauties, I will never  
heed them  
For only you are lovely amid the lovely.  
You steal away my soul and bring it back to life;  
Lord who made me, are You nought but a  
ravishing idol?  
Come not to view the corpse if my soul departs  
with sorrow  
For the word knows not that you are my only love.  
Like Sayyid the Wanderer, I am but a vagabond,  
But you are my Lord, my Refuge and my King.  
Fuzulli (1494-1556)*

### **INSTRUMENTAL IMPROVISATION ON THE TÂR**

**by Elkhan Muzafarov**

in *nava nishapur* and *ovshari* modes.

### **ZARBI MUGHAM "SEMAI SHAMS"**

This piece, from the measured *zarbi mugham* repertoire, was so named to honour Shams of Tabriz, the renowned 13th century mystic who initiated Jallâleddîn Rûmî into the *sama'*, the Sufi spiritual concert.

*The nightingale all filled with love  
Sings in the rose garden.  
So rose is bound to nightingale  
And nightingale to rose,  
And the rose to the stem.  
Parted alike from stem and nightingale  
How can the rose live? (10)*

PIERRE BOIS

- 
9. A famous character from Turko-Arabo-Persian literature, Majnûn was to Layla as Romeo was to Juliet.  
10. This allegory of the flower and the nightingale, frequent in Sufi poetry, illustrates the quest for union between the individual (the flower) and the divine through the image of the prophet (the nightingale)

