

Azerbaïdjan

AQAKHÂN ABDULLAEV

Anthologie du Mugham, vol. 6



Azerbaijan

AQAKHÂN ABDULLAEV

Anthology of the Mugham, vol. 6



1. Mugham Segâh Zâbol.....	28'31''
2. Mugham Rahâb.....	16'36''
3. Mugham Bayâti Qâjâr.....	18'40''
4. Zarbi mugham Ovshâri.....	5'48''

Aqakhân Abdullaev, chant/singing et *daf*
Zamik Aliev, luth/lute *târ*
Adalat Vezirov, vièle/bowed lute *kemânche*

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

Enregistrements numériques effectués les 9 et 10 avril 1992 à Bakou par **Pierre Simonin**. Notice, **Pierre Bois**. Traduction française des poèmes, **Ali Tajahmadi**. Traduction anglaise, **Josephine De Linde**. En couverture, dessin original de **Françoise Gründ**. Photographies, **X**. Prémastérisation, **Frédéric Marin**, Translab. © et © 1992-2011 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^{me} 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^e 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^e siècle, ne s'amorce véritablement qu'à partir du XVI^e 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^e 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^e 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 langue turque ne s'affirme définitivement qu'au XVII^e 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^e 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 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*, *diringa*).

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-impromptus, 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 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^e siècle et dont les premiers grands maîtres persans furent Sa'âdi 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 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 poètes

Les *ghazal* interprétés dans ce disque sont empruntés aux grands classiques de la littérature turco-persane ainsi qu'à des auteurs plus récents. Ces poètes cultivaient un art subtil des mots, des images, des symboles et du métalangage en général. Aussi, sous une apparence parfois anodine, leurs poèmes superposent en fait plusieurs couches sémantiques constituant ainsi un véritable casse-tête pour les traducteurs. Dans les pages qui suivent, on

s'est donc limité au sens littéral, abandonnant à l'auditeur le soin de laisser vagabonder son imagination.

Nizâmî Ganjâvî (~1140 - ~1202) est l'auteur d'un recueil de poèmes comprenant plus de vingt mille distiques. Il doit aussi sa réputation à ses cinq grands poèmes romanesques, dont *Layla et Majnân*, récit d'un amour impossible inspiré par une célèbre légende arabe.

Mehmet Süleyman Oghlu Fuzûlî (1495 - 1556, dans la région de Bagdad) est considéré comme l'un des plus grands poètes classiques du Moyen-Orient. D'origine turkmène-bayat, il maîtrisait aussi bien l'arabe et le persan que le turc, mais c'est dans cette dernière langue que son œuvre est la plus marquante. Outre une adaptation de *Layla et Majnun* on en retiendra surtout un important *diwân* de poèmes lyriques au contenu à la fois mystique et érotique, riches en double et triple sens.

Sayd Azim Shirvânî (1835 - 1888) et **Ali Aga Vahîd** (1895 - 1965) ont tous deux participé au renouveau du *Muğam* à partir du XIX^e siècle et perpétué, quoiqu'avec moins d'inten-

sité que leurs illustres prédécesseurs, la tradition du *ghazal*.

Les interprètes

À cinquante ans passés, Aqakhân Abdullaev est parvenu au sommet d'une carrière couronnée de succès. Reconnu dans son pays et à l'étranger comme l'un des plus grands chanteurs azerbaïdjanais et n'ayant donc plus rien à démontrer sur le plan technique, il peut dédaigner les effets de voix spectaculaires pour se consacrer entièrement à une interprétation sobre et généreuse. Au fil des années et avec cette humilité propre aux grands artistes, il est parvenu à l'essence même du chant azéri : servir de grands textes au moyen d'une expression musicale parfaitement maîtrisée. On l'entendra ici accompagné par Zamik Aliev au luth *târ* et Adalat Vezirov à la vièle *kemânche*, deux remarquables musiciens avec lesquels il a fondé voici plusieurs années le Trio Zulfi Adigözelov en hommage à son maître, l'un des plus grands chanteurs azéris du XX^e siècle.

-
1. Le shî'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.
 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.
 3. Signalons que cette relation entre mode et cycle de compositions trouve son équivalent dans le *Dasgâh* 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.
 5. En musique occidentale il affecte les mécanismes harmoniques (enharmonie, chromastisme, polytonalité...).

MUGAM SEGÂH ZÂBOL

Le *Mugham Segâh* est l'un des plus importants du répertoire azerbaïdjanais. Il compte plusieurs variantes notamment le *Mugham Khârij Segâh* et le *Mugham Mirza Husayn Segâh* (cf. dans la même Anthologie, les albums de Hâji Bâbâ Huseynov et de Sakine Ismailova).

Dans le déroulement modal du *Mugham Segâh*, le mode *zâbol* occupe une grande place ; mais ici son importance est telle que les interprètes ont jugé bon d'ajouter son nom au titre du *Mugham*. Les modes *segâh* et *zâbol* présentent d'ailleurs de nombreuses similitudes.

mode *segâh* :



mode *zâbol* :



Le *Mugham Segâh Zâbol* se déroule comme suit :

- *daramad*, introduction instrumentale (mode *zâbol*, rythme 3/4).
- *ghazal*, chant non mesuré explorant le *meye* (cœur) du mode *zâbol*.

Sans amour l'existence est une fable / [Et] celui qui en est privé est exclu de l'humanité.

L'amour, seul, est l'essence de la vie / Une âme insensible ne connaît que chagrins.

Je suis captif de cette passion pour ma patrie et pour mon peuple / Fou est celui qui ne les chérit pas.

Puisse ma patrie se dresser toujours comme la flamme d'une chandelle / Et qu'à l'entour, mon âme, telle un papillon, virevolte.

Regarde notre pays, nous voici dans un autre monde / Chaque fleur nous enchante, chaque bouton est une splendeur.

Pourtout, de jeunes et sveltes beautés / N'est-ce point-là le paradis ?

Mon nom est Vahîd, ô mon aimé, je ne suis pas un traître / Mais un poète et ma poésie est aussi généreuse que mon cœur.

Vahîd

- *tesnif*, chant mesuré en mode *zâbol*, rythme 4/4.
- *ghazal*, chant non mesuré dans le mode *mânand-i mukhâlîf* :



suivi d'une modulation dans le registre supérieur du mode *segâh* par utilisation du ré dièse et polarisation du mi naturel :



Mon affliction me comble. Ô médecin, laisse-moi / Il n'est point de remède à ce poison mortel. Pense aux humbles, ne te retire pas / Que ces mains qui s'agrippent à toi ne se dressent point vers le ciel.

Fuzûlî

- *tesnif*, chant mesuré, rythme 6/8.
- *ghazal* (début), chant non mesuré modulant dans le mode *shekaste i fârs* par polarisation du fa au lieu du sol puis en *mübarriqa* par polarisation du la.
- *reng*, interlude instrumental dans le mode *mübarriqa*.
- *ghazal* (fin), chant non mesuré dans les modes *'irâq* et *qara-i* par polarisation du sol avant la cadence finale *ayaq*.

Ne détourne point ton regard de mes larmes salines / Car ce sel est celui de tes lèvres exquises. Toi qui sommeilles paisiblement, rassemble mon cœur éclaté / Dont tes cils ont recueilli chaque morceau.

Puisque la séparation est un renoncement à la vie / Je m'étonne que d'autres puissent vivre loin de toi. Ô Fuzûlî, ce n'est certes pas en te consumant comme une chandelle / Que les courbures de ton âme se redresseront.

Fuzûlî

MUGAM BAYÂTI QÂJÂR

On retrouve ici l'échelle utilisée dans le *Mugham* précédent, mais organisée très différemment :



- *daramad*, introduction instrumentale, rythme 6/8
- *ghazal*, chant non mesuré dans le cœur du mode avec exploitation intensive de la tierce si bémol – ré (un motif mélodique appelé : *'ushshâq*, «les amants»).

Ô houri [Je vois] ton reflet dans mon vin. / Dans mon vin coule le fleuve du paradis.

Suis-je Alexandre pour me diriger ainsi vers les ténèbres ? / L'eau de vie coule des lèvres de mon aimée.

La blessure causée par le yatagan de tes sourcils / Marque mon aile comme celle de Gabriel.

Depuis ce soir où ta beauté m'a enflammé / Les papillons tombent dans mes cendres.

Impossible d'extirper l'amour de mon cœur / Ô Sayd, il est [désormais] un des attributs de ma nature.

Shirvânî

- *reng*, interlude instrumental, rythme 6/8.
- *ghazal*, chant non mesuré en *shekaste-i fârs* (exploration du pentacorde si bémol – fa).

Tu connais la malignité de Satan / Que dire alors de cette femme « angélique » ?

L'arc de tes sourcils m'a frappé de ses flèches / Panse le sang de ma blessure avec tes cheveux.

L'amour déracine la foi et la religion / [...]

Devant ton visage enluminé par ta chevelure Zahid s'écrie : / « Voyez cette gazelle qui apporte le Coran à la medersa ! »

Celui qui cède à l'amour sans son linceul / Se retrouvera nu le jour du jugement dernier.

Ne conduisez pas Sayd l'athée à la taverne / Car quel musulman [oserait] mener un infidèle à la Mecque ?

Shirvânî

- *reng*, interlude instrumental, rythme 6/8.
- *ghazal*, chant non mesuré en *zil bayâtî qâjâr*, c'est-à-dire le registre supérieur de ce mode :



Ô fleur à la chevelure musquée ! / Ô cyprès, ta coquetterie est mortelle.

Tes paroles amères et tes regards impitoyables m'ont troublé / Ô cyprès, tes fruits sont acides.

Des flèches ont frappé mes yeux en pleurs / Ô océan, tu ne fais que compter tes joyaux.

Mon âme, ne dis pas que l'amour est vain / Car, insouciant, tu fais preuve d'égoïsme.

Fuzûlî, la lune nous éveille à l'amour / Si tu possèdes quelque talent, montre-toi aussi.

Fuzûlî

- *tesnif*, chant mesuré, rythme 3/4, suivi de la cadence *ayaq* dans le mode principal.

ZARBI MUGAM OVSHÂRI

Ovshârî appartient au répertoire des *Zarbi Mughamlar* ou *Mugham* mesurés. Ces pièces, assez courtes et dans lesquelles la voix se développe librement sur un accompagnement musical bien rythmé, connaissent une très grande faveur auprès du public azerbaïdjanais.

Mon amour, promène-toi doucement.

Dans la plaine, on chasse la gazelle.

Que cette chasse fût vaine et le chasseur bredouille,

Tel était mon désir en venant parmi vous.

La parole est cause du tourment de l'amant,

Le chant est cause des souffrances du rossignol,

Ses yeux mettent la gazelle en danger.

Tu es source d'amour et de vie.

Bien souvent nous avons affronté la tempête et le feu,

[Mais] cette eau jamais ne pourra nous sauver du brasier,

Même si nous vivons cent ans.

Anonyme

PIERRE BOIS

traduction des poèmes, Ali Tajahmady



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 century. 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 remai-

ned 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 *dastgah* and several secondary modes.

Each *dastgah* 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)

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-i-fars* mode which appears as secondary mode in the *Mugham Rast*, *Mâhur*, *Bayâti 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 pro-

cess, 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 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 instru-

ment 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 poets

The texts sung in this recording are taken from the great classics of Turkic-Persian literature and from more recent authors. These poets who were equal masters in Arabic, Persian and Turkish, cultivated a subtle art in words, imagery, symbols and metalanguage in general. What is more, often while appearing to be anodyne, their poems superimpose several semantic layers and present a real headache for translators. In the pages that follow, only the literal sense is given, allowing the listener to indulge in free flights of his imagination.

Nizâmî Ganjâvî (~1140 – ~1202) is the author of a collection of poems (*diwân*)

including at least 20.000 distiches. But he is best known for five great romantic poems, notably *Layla and Majnûn*, based on a famous Arab legend.

Mehmet Süleman Oghlu Fuzûli (1495–1556, in the Bagdad region) is considered one of the greatest classical poets of the Middle-East. Turkoman-Bayat in origin, he wrote in Arabic and Persian as well as Turkish, but it is in the latter that his work is the most prolific and outstanding. Apart from a personal adaptation of *Layla and Majnûn* there also exists an important collection of lyrical poems that are both mystical and erotic, with double and triple meanings.

Sayd Azim Shirvânî (1835-1888) and **Vahîd** (1895-1965) have both played their part in the revival of the *Mugham* of Azerbaijan from the 19th century and have preserved the poetic tradition of the *ghazal* albeit with less intensity than their illustrious predecessors.

The performers

In his late fifties, Aqakhân Abdullaev has reached the peak of his already highly successful career. Acknowledged as one of the greatest Azerbaijani singers within his own country and abroad there is no need for him to prove his technical ability and he is thus able to dispense with spectacular vocal effects giving himself wholeheartedly in a way that is restrained and yet generous. With the passing years and with the humility of the true artist, he has arrived at the very essence of Azeri song : using the great texts through a perfectly mastered musical form of expression.

In this recording, we hear him accompanied by Zamik Aliev on the lute *târ* and Adalat Vezirov on the bowed lute *kemânche*, two remarkable musicians with whom many years ago he founded the Zulfi Adigözelov Trio, in tribute to his master, one of the greatest Azeri singers of the 20th century.

-
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.
 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*.
 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...).

*Your hair is the nest of my heart / Wherever I am,
my soul is close to you.*

*My suffering overwhelms me, O doctor, leave me /
There is no cure for this deadly poison.*

*Think of the humble, do not go away / May these
hands that clutch you never again be raised to
the sky.*

Fuzûli

- *tesnif*, measured song, 6/8 rhythm.
- *ghazal* (beginning), unmeasured song modulating in mode *shekaste-i fârs* by polarisation of F instead of G then in *mübarriga* through polarisation of A.
- *reng*, instrumental interlude in *mübarriga* mode.
- *ghazal* (end) unmeasured song in modes *'iraq* and *qara-i* through polarisation of G before the final cadence *ayaq*.

*Do not turn away from my salty tears / For this
salt is that of your sublime lips.*

*You who slumber peacefully, reassemble my shat-
tered heart / Your eyelashes have collected every
fragment.*

*Since separation is to renounce life / How is it that
others can live far from you.*

*O Fuzûli, surely it is not in burning yourself out
like a candle / That the curvatures of your soul
will be straightened out.*

Fuzûli

MUGAM BAYÂTI QÂJÂR

The scale used in the preceding *Mugham* is found again here, but organised as follows :



- *daramad*, instrumental introduction, 6/8 rhythm.
- *ghazal*, unmeasured song in the core (*mave*) of the mode with intensive use of the third B flat — D (a melodic motif called *'ushshâq*, the lovers).

*O houri , [I see] your reflection in my wine. / The
river of heaven flows in my wine.*

*Am I Alexander 11 that I should thus be led
towards the shadows? / The water of life flows
from the lips of my beloved.*

*The wound inflicted by the yataghan of your eyes
/ Marks my wing like that of Gabriel's.*

*Your beauty has set me ablaze as of this evening
/ Butterflies fall into my ashes.*

*Impossible to root out the love that is in my heart
/ Sayd, henceforth it is now an integral part of me.*

Shirvânî

- *reng*, instrumental interlude, 6/8 rhythm.
- *ghazal*, unmeasured song in *shekaste-i fârs* (exploration of the B flat – F pentachord).

*You know the malignity of Satan / What can be said then about that of this "angelic"woman?
The arch of your brows has pierced me like an arrow / Dress my wounds with your hair for I am bleeding.*

Love uproots faith and religion/ [...]

When Zahid looked on your face framed by your hair, he cried out : / "See this gazelle who brings the Koran to the medersa (Muslim college) !"

*He who submits to love without his shroud / Will find himself naked on the day of the last judgement.
Do not lead Sayd the atheist to the inn / For what Muslim [would dare] to take a non-believer to Mecca?*

Shirvâni

- *reng*, instrumental interlude, 6/8 rhythm.
- *ghazal*, unmeasured song in *zil bayâti qâjâr*, that is the upper register of this mode :



O flower with musk-scented hair! / O cypress tree, your flirtatiousness is fatal.

Your bitter words and merciless looks have troubled me ? / O cypress tree, your fruits are sour.

Arrows have struck my weeping eyes / O ocean, you do nothing but count your jewels.

My soul, do not say that love is vain ? / For, heedless one, you are only thinking of yourself.

Fuzûli, the moon arouses us to love / If you have any talent, show yourself now/as well.

Fuzûli

- *tesnif*, measured song, 3/4 rhythm, followed by the *ayaq* cadence in the main mode.

ZARBI MUGAM OVSHÂRI

Ovshâri forms part of the *Zarbi Mughamlar* repertory or metered *Mugham*. These rather short pieces in which the voice freely develops to musical accompaniment with a well marked rhythm are particularly popular with Azerbaijani audiences.

My love, walk gently,

In the plain, the gazelle is hunted.

May that hunt yield nothing and the hunter return empty-handed,

Such was my desire in coming among you.

For the lover, speaking is a cause of torment.

For the nightingale, singing is a cause of torment.

Her eyes put the gazelle into danger.

You are the source of love and life.

We have faced storms and fires often,

[But] this water can never save us from the blaze,

Even if we live for a hundred years.

PIERRE BOIS

poems translated by Ali Tajahmady



