

**Azerbaïdjan**  
**TRIO JABBÂR GARYAGHDU OGHLU**  
**Anthologie du Muğam, vol. 4**



**Azerbaijan**  
**TRIO JABBÂR GARYAGHDU OGHLU**  
**Anthology of the Muğam, vol. 4**



**Zayid Guliev**  
chant / vocals & *daf*



**Mohled Muslimov**  
luth / lute *tår*



**Fakhreddin Dadachev**  
vièle / bowed lute *kemânche*

---

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements réalisés en public les 30 et 31 mai 1991 à la Maison des Cultures du Monde (Paris) par **Pierre Simonin**. Notice, **Pierre Bois**. Traduction française des poèmes, **Ali Tajahmady**. Traduction anglaise, **Josephine De Linde & Judith Crews**. Illustration de couverture, **Françoise Gründ**. Photos : **Jean-Paul Dumontier**. Prémastérisation, **Frédéric Marin / Translab**. Réalisation, **Pierre Bois**. Pressage, **Disctronics**. © et ©1991/2002 Maison des Cultures du Monde.

**INEDIT** est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (dir. Chérif Khaznadar).

## TRIO JABBÂR GARYAGHDU OGHLU

### Anthologie du Muğam d'Azerbaïdjan, vol. 4

**D**ans 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 *Muğam*<sup>1</sup> – 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 la militarisation des Safavides, une confrérie soufie de souche turque et d'obédience shi'ite, née au xiv<sup>e</sup> siècle à Ardabil (aujourd'hui dans la province azerbaïdjanaise d'Iran). En 1501, les Safavides prennent pied à Tabriz et proclament un nouvel État fondé sur le shi'isme duodécimain<sup>2</sup>. Ils ne tardent pas à étendre leur autorité sur tout l'Iran ainsi que sur le Shirwân (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 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 Shirwân. Le 20 avril 1928 cette région

1. À la différence de certains auteurs qui écrivent «muqâm», nous adoptons la graphie en usage en Azerbaïdjan depuis que l'alphabet cyrillique a été remplacé par l'alphabet latin.

2. 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.

devient la République Socialiste Soviétique d'Azerbaïdjan (à l'exception de 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.

## Le Muğam

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 (*muğam*). Chaque mode se caractérise par une échelle, une hiérarchie interne de ses degrés et une expressivité (*sentiment modal*) spécifiques.

Les *muğam* sont classés en onze modes principaux ou *dastiaği* et plusieurs modes secondaires. Chaque *dastiağ* suppose un développe-

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 *Muğam* 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.

ment mélodique et modal et sert donc de base à un cycle de pièces vocales et instrumentales également appelé *Muğam*<sup>3</sup>. Afin d'être identifié, le *Muğam* reçoit donc le nom de son mode principal, par exemple le *Muğam Segâh*, basé sur le mode *segâh* et dont on peut aussi trouver des variantes : *Muğam Segâh Zâbol*, *Muğam Khârej Segâh*, *Muğam Mirza Husayn Segâh*, etc.<sup>4</sup>

Le *Muğam* est formé d'une suite de séquences mélodiques de rythme libre qui se déroulent

---

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

4. 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.

dans le mode principal, modulent dans des modes secondaires (*shobe*) aisément identifiables grâce à leurs clichés mélodiques<sup>5</sup>, et peuvent être aussi des mélodies-types (*gushe*). Elles alternent avec des pièces mesurées vocales (*tes-nif*) et instrumentales (*daramad, reng, diringa*).

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

Le répertoire des *Muğam* ne s'appuie pas seulement sur les *dastiaği*. Certains modes secondaires se voient promus au rang de mode principal et permettent de développer leurs propres *Muğam*, généralement moins longs et de structure moins complexe que ceux qui sont fondés sur les *dastiaği* : c'est le cas par exemple de *she-kaste-i-fars* qui apparaît en tant que mode secondaire dans les *Muğam Rast, Mâhur, Bayâti Qâjâr, Segâh* et *Shur* mais sert également de base au *Muğam Shekaste-i-fars*.

Tel un fleuve musical proposant à chaque méandre la contemplation d'un paysage

inédit, le *Muğam* 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 *Muğam* résulte de la manière dont tous ces éléments sont articulés et enchaînés sans interruption. Chaque *Muğam* 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 un « fondu-enchaîné », s'appuie sur un principe quasi-universel en musique : l'ambiguïté. Ce principe qui est ici appliqué à la modalité<sup>6</sup> 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'âdi et

5. En Azerbaïdjan, comme dans tout l'Orient, les musiciens identifient les modes au moyen de clichés mélodiques qui mettent en valeur leur hiérarchie interne.

6. En musique occidentale il affecte les mécanismes harmoniques (enharmonies, chromatisme, polytonalité...).

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 l'enrichir.

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 *Muğam* nécessite un chanteur (*khânande*), qui joue aussi du tambour sur cadre *daf*, et deux musiciens (*sâzande*) 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 *Muğam* 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 ongle 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 mem-

brane, très fine, presque transparente, est généralement faite de peau de silure ou de péricarde de bœuf. 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

Le chanteur **Zayid Guliev**, le joueur de *târ* **Mohled Muslimov** et le joueur de *kemânche* **Fakhreddin Dadachev** ont fondé à la fin des années 80 le **Trio Jabbâr Garyaghdu Oghlu** en hommage à l'un des plus grands maîtres azéris du tournant du xx<sup>e</sup> siècle. Déjà célèbre, non seulement en Azerbaïdjan et dans les autres républiques caucasiennes mais également à l'étranger, Guliev appartient tout comme Alim Qâsimov, Aga Khan Abdullaev et Djanali Akberov<sup>7</sup> à l'élite des *mugamistes*.

Zayid Guliev se distingue par une voix souple et puissante dont il tire des effets vocaux spectaculaires qui ne sont pas sans rappeler le style de Khan Shushinski, l'un des grands maîtres du début du siècle. Avec ses musiciens, il sait développer une qualité essentielle dans l'art du *Muğam* : la complicité. Ils interprètent ici deux des plus grands *Muğam* du répertoire, *Shur* et *Mâhur hindî* sur un choix de textes composés par les plus grands poètes du xv<sup>e</sup> siècle à nos jours.

---

Référence bibliographique : Jean During, *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Éd. Valentin Koerner, Coll. d'études musicologiques n°80, 1988.

7. Voir la discographie en fin de notice.

## LES MUĞAM

### 1. Muğam Shur

• *Daramad*, introduction instrumentale dans le mode *shur*, rythme 6/8.



• Chant, mode *shur*, rythme 6/8.  
• Chant non mesuré, mode *shur* avec signature chromatique *zamin khâra* :



*M'en allant à la source j'y ai rencontré mon amour. / Au doigt un anneau d'or, au visage deux grains de beauté.*

*M'en allant au jardin, j'y ai vu mon amour endormie. / Ses cheveux baignaient dans les fleurs, à ma vue elle me fit un signe.*

*Ô descendant du prophète, es-tu le messie ? / Peux-tu ressusciter mille morts d'un seul soupir ? Cou d'émail, doux visage, yeux de nuit, voix de velours, / Es-tu de miel ou de nectar ?*

*L'éclat de ton visage illumine le monde. / Ma belle, es-tu le soleil qui orne l'univers ?*

*Ton visage rose convertit l'égoïste en idolâtre. / Cruelle, quelle est ta religion ? Es-tu nazaréenne ? Tu t'es consacrée aux autres et tu m'as consumé. / Es-tu le feu de Azâr ou le buisson du Sinaï ?*

*J'ai vu le pauvre Sarraf s'exclamer en pleurant : / "Qui est plus vil que moi en ce bas monde ?"*

Sarraf Tabrizi (1850-1907)

- Reng (instrumental), mode *shur shahmaz*.
- Chant non mesuré, mode *shur shahmaz*.



*Il n'est pas de créature si belle ni si douce que toi / Dans la galaxie, il n'est point de lune comparable à ton visage.*

*Toi et tes lèvres suaves. J'ai goûté à toutes les friandises d'Égypte, / Mais n'en pus trouver qui égalât la douceur de tes lèvres.*

*Tu es descendue du ciel, ô bienfait de la providence. / Quelles corolles peuvent rivaliser avec ton visage ?*

*L'amour, Sayyid, t'inspire ces bijoux dont tu fais présent. / Nulle fleur n'exhale d'aussi subtils parfums que ta poésie.*

Sayyid Azim Shirvani (1835-1888)

- Reng, mode *shur shahmaz*.
- Chant non mesuré, mode *shur shahmaz*.
- *Tesnif* (chant mesuré), mode *shur shahmaz*, rythme 4/8 :

*Ô charmeuse, reine de beauté, / Le temps me dure d'être auprès de toi.*

*Moï qui niais l'existence des anges, / Quand je te*

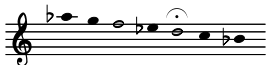


vis, je compris mon erreur. / Sois juste, ne me confonds pas avec mes rivaux. (Anonyme)

- Chant non mesuré, mode *bayâti turk*.



- *Reng*, mode *bayâti turk*, rythme 6/8.
- Suite du chant, mode *bayâti turk* modulant en *hijâz* (après forte polarisation du *fâ*).



Mes gémissements ont fait fuir la gazelle des step-pes. / Aujourd'hui, j'ai honte d'être un homme. Je suis cet étranger dont la plainte, montant dans le ciel nocturne, / Est reprise par le chœur des anges.

Malgré mes soins, ma roseraie s'est fanée. / Je n'ai peur ni de la lance ni du cimetière.

Quand la coupe de vin effleure tes lèvres / Je ne sais qui en profite, de ta bouche ou du vin.

Ô Arif, si mes cheveux sont trempés de sang, ne pleure pas, / Car je ne vaud pas grand'chose.

Arif Tabrizi (1753-1805)

- *Reng*, mode *hijâz*, rythme 6/8.
- Chant non mesuré, mode *hijâz* modulant en *shur*.
- Chant mesuré, mode *shur*, rythme 4/8.
- Chant non mesuré, échelle *shur* polarisée sur le *la*, conclusion en *shur*.

Surgissent les souvenir heureux de notre union. / Tant que le souffle animera mon corps affaibli, je me plaindrai.

Ô oiseau de mon âme, réjouis-toi aujourd'hui / Car assurément la cage va s'ouvrir.

Afin que nul ne commette l'erreur de t'aimer / Je clame bien haut ta tyrannie et ton injustice.

Mes larmes ont éclipsé le nom de Majnun<sup>8</sup> de la mémoire universelle. / Ô Fuzuli, je serai bientôt célèbre de par le monde.

Fuzuli (1494-1556)

- *Tesnif*, mode *shur*.

Ton regard me disait : "Patience, je t'appartiens". / Oui, je patiente, mais c'est la vie qui se hâte.

Le feu de l'amour pénètre tous les cœurs. / Mais le mien seul se consume.

Les hommes traquent les belles endormies aux yeux de gazelle / Mais à la vue de ces yeux, le chasseur tombe stupéfié.

Le rossignol éperdu d'amour chante dans la roseraie. / Rose et rossignol sont unis comme la fleur à ses épines.

Séparée de son amour, la fleur peut-elle survivre ? / La fleur est tournée vers l'amant et l'amant vers la fleur, la fleur et ses épines. (Anonyme)

---

8. Célèbre amant malheureux de la littérature orientale.

## 2. Muğam Mâhur hindi

• *Daramad*, introduction instrumentale dans le mode *mâhur hindi*, rythme 6/8.



- Chant, mode *mâhur hindi*, rythme 6/8.
- Chant non mesuré, mode *mâhur hindi*.

*Lorsque s'éleva la voix du printemps, / Le monde se pénétra de sa douceur.*

*Dans la calme plénitude du jardin, / On entendit le chant du rossignol en amour.*

*Toi aussi, viens faire éclore le printemps de la vie, / Comme le rossignol poussant son cri de liberté.*

*Éradiquons l'injustice et l'oppression, / Que le vent d'automne ne pénètre plus jamais en ce jardin.*

*Laissons éclater notre jubilation, / Et que seule l'équité règne sur l'univers. (Anonyme)*

- Reng, mode *mâhur hindi*, rythme 6/8.
- Chant non mesuré, mode *mâhur hindi*.
- Chant, mode *mâhur hindi*, rythme 3/8.
- Chant non mesuré, modulation en *shekaste-i fars*.



*Je suis le roi du pays de l'amour / Pourtant j'ai enduré de grands malheurs.*

*Ma gloire et ma splendeur, c'est la désolation, / Les assauts de la souffrance, mes serviteurs.*

*Ô ciel, vieux compagnon, / Voilà longtemps que je ne te contemple plus.*

*Il importe peu que mon dos se courbe, / Car je serai toujours le plus avancé en âge.*

*On me compare à un rossignol dans le jardin de l'amour / Mais ce jardin se consume au feu de l'amour.*

*Larmes rouges, cœur déchiré, montagne de douleur / Je suis cette roche aux couleurs vives et écarlates.*

*La vie de l'amoureux déçu n'est que rêves et fables. / Seul l'amour partagé peut ressusciter les moribonds.*

*Venu au monde avec cet amour, je me suis élevé seul. / Il paraît que les fous tels que moi n'existent plus.*

*Depuis toujours, le soupirant se résigne aux tourments. / Moi, Vahid, je déclare qu'il faut être patient.*

*Fuzuli, je suis le gardien de ce trésor de fidélité, / Et mes yeux sont prodigues de bijoux.*

Vahid (1895-1965)

- Reng, mode *shekaste-i fars*, rythme 6/8.
- Chant non mesuré, retour en *mâhur hindi*, modulation en *irâq*.



- Conclusion en *mâhur hindi*.

*Je suis pauvre mais fortuné, ne me croyez pas malheureux, / Car l'amour est une couronne au front de l'homme. (Anonyme)*

## TRIO JABBÂR GARYAGHDU OGHLU

### Anthology of the Muğam of Azerbaijan, vol. 4

In the vast world of Oriental music which extends from the Maghreb to India, and in which the Middle East, the Caucasus and Central Asia have been brought together around the concepts of mode (*maqâm*) and rhythm (*usul*), as well as vocal and instrumental suites (*nûba, wasla, fasl, maqâm*), the classical music of Azerbaijan stands apart. This music occupies a special place not only for its beauty, power of expression and extraordinary vitality, but also because it reveals so clearly the history behind the music itself. Even today, in its present form, it is living testimony to the tremendous cultural activity which began in the Middle East, the Caucasus and Central Asia from the tenth century onwards, when al-Fârâbî applied himself to the first theoretical synthesis of Arab, Persian and Byzantine arts. Typical of this cultural symbiosis is *Muğam*<sup>1</sup>, or classical song: the use of the Turkish lyrics clearly shows Azeri heritage, while the musical form reveals the profound influence of the Persian world. The "Turkishization" of Azerbaijan, in spite of an earlier invasion of the Turkish Seljuks in the tenth century, did not begin in earnest

until the sixteenth century, when the nomadic Shi'ite tribes chased out of Anatolia by the Ottoman Sunni authorities began to arrive in the region.

At the same time, the Safavids, a Sufi brotherhood of Turkish origin and Shi'ite obedience, which had emerged in the fourteenth century in Ardabil (Iranian Azerbaijan), became a military presence. In 1501, the Safavids settled in Tabriz, proclaiming a new state founded on the Shi'ite doctrine of the Twelve<sup>2</sup>. They soon extended their authority throughout Iran as well as over Shirwan (present day Azerbaijan). With the fall of the Safavids in the middle of the seventeenth century, Iran first went through a troubled period due to the development of the Russians and the Ottomans; the country was then taken over 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 definitively established until the seventeenth century. With the Treaty of Golestan (1813), the Russians, who had made themselves masters of Transcaucasia, forced Iran to

1. Unlike some authors who transliterate the word as *muqâm*, we have adopted the form used in Azerbaijan, since the Cyrillic alphabet has been replaced by the Latin.

2. This Shi'ite doctrine is based on the veneration of twelve imam descended from the Prophet. The twelfth, "hidden" imam or Mahdi, is the awaited one who will prepare the world for the return of Jesus.

give up Shirwan. On 20 April 1928, this region became the Soviet Socialist Republic of Azerbaijan (with the exception of the southern part which remained Iranian), and only achieved full independence with the break-up of the USSR in 1992.

The nineteenth century was an important period for the growth of music in that part of Azerbaijan belonging to the Russian empire. The towns of Tiflis (today Tbilissi, in Georgia), Shusha and Baku were to see the rise of music-lovers' associations, conservatories and theatres, the development of art patronage and

the arrival of important figures from the artistic world. But the music of Azerbaijan was also played at weddings (*toy*), and although it remained highly sophisticated, it developed a popular aesthetic from this practice that has been preserved up to the present day. During this period the Azeri also set down their modal system and established the *Muğam* repertory within its present framework.

Azeris living in the southern part of the region (Iran) did not know of these developments because of the hegemony of the Persian culture over the provinces of Iran.

## The Muğam

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, lutenist (*târ*) or bowed lute (*kemânche*) player, enjoys a certain degree of autonomy in interpreting melody (ornaments, syncopation, overlaps, additional notes...). All melodies, whether composed or semi-improvised, in free or strict metre, unfold within the framework of one or several modes (*muğam*). Each mode is characterized by a specific scale, internal hierarchy of degrees and expressiveness (modal expression). *Muğam* are arranged in eleven main modes or *dastiaği* and several secondary modes.

Each *dastiağ* implies a melodic and modal development and thus serves as a basis for a

cycle of vocal and instrumental pieces also called *Muğam*<sup>3</sup>. In order to identify them, the *Muğam* is given the name of its main mode, for example : the *Muğam Segâh* which is based on the *segâh* mode and which has the following variations : *Muğam Segâh Zâbol*, *Muğam Khârej Segâh*, *Muğam Mirzâ Husayn Segâh*, etc.<sup>4</sup> The *Muğam* is composed of a suite of melodic sequences which are rhythmically free. These sequences make use of the main mode, and

---

3. For the sake of clarity, *muğam* written with a lower case *m* refers to a mode, and *Muğam* with an upper case *M* to a cycle of compositions.

4. 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*.

they modulate in secondary modes (*shobe*) which are easily identifiable due to specific melodic patterns<sup>5</sup>; they may also be melody-types (*gushé*). They alternate with rhythmized vocal (*tesnif*) and instrumental pieces (*daramad*, *reng*, *diringa*).

Thus, apart from the main mode, the *Muğam* cycle may go through several secondary modes the order of which is predetermined; this brings new and expressive colour to the piece. While the order is relatively fixed, it nonetheless varies according to each school and the masters who interpret the pieces. Notable differences may be observed between one version and another, as much in duration as in the internal organization of the *Muğam*. This is why the *Muğam* may be considered as music of "variable geometry".

The *Muğam* repertory is not only built on *dastiaği*. Some of the secondary modes are elevated to the rank of principal mode and thus allowed to develop their own *Muğam*, which are usually shorter and less complex in structure than those based on the *dastiaği*: such is the case, for example, of the *shekaste-i-fars* mode which appears as a secondary mode in the *Muğam Rast*, *Mâhur*, *Bayâti Qâjâr*, *Segâh* and *Shur*, but also forms the base of a *Muğam*.

Like a musical stream, offering the view of an as-yet unvisited landscape at every turn, the

*Muğam* offers, at one and the same time, outstanding unity and diversity.

This diversity is illustrated by the alternance of compositions and semi-improvisations, of free and regular rhythms, of binary and compound meters, of joyful and sombre moods and sound colours sometimes shimmering, sometimes painted in more subtle half-tones. The unity of *Muğam*, on the other hand, arises from the way in which all the elements are joined and linked together without interruption. Each *Muğam* unfolds progressively along a path in which modulations are prepared by a subtle play of changes or by a shift in the hierarchy of degrees. This leads gradually to a transformation of the mode, without it always being possible to determine precisely when the change came about. This process, as in a kind of "cross-fading", is based upon the almost universal musical principle of ambiguity. Applied here to modality<sup>6</sup>, ambiguity is not restricted to formal considerations, but contributes largely to the aesthetic richness of Azeri music, reinforcing its poetic expression. The poems, freely chosen by the performers, are mainly *ghazal*, a genre which emerged around the thirteenth century with the first great Persian masters, such as Sa'âdi and Hâfiz.

Based on classical Arabic meter, the *ghazal* consists of several distichs with the same rhyme scheme, while a more or less auto-

---

5. As in most of Oriental traditions, musicians identify modes by means of melodic clichés which highlight the internal hierarchy.

---

6. In western music this affects the harmonic mechanisms (enharmony, chromaticism, polytonalities...).

nomous use of theme makes it possible to tell them apart. Thus, while each stanza establishes semantic links with the preceding and following stanzas, it may also function independently. The effect at a musical level is remarkable: the poem lends itself to a fragmentation over time, allowing melisma, vocal ornamentation, instrumental interludes and

modulations which, far from weakening the text, serve to enrich the form instead.

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

### The performance and the instruments

To perform *Muğam* requires a singer (*khânan-de*), 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* underscores sometimes the singer and sometimes the *târ*.

Although the general framework of the *Muğam* remains fairly flexible, thereby offering the singer a certain amount of liberty, he or she must nevertheless have thoroughly assimilated the formal rules of the genre. Only in this way can the degree of liberty be taken and new sources of inspiration found, without the spirit of the work being distorted in any way.

The vocal style is characterized by flexibility, rich ornamentation and a glottal vibrato (yodel) which is used to at the high points of the melody. The poem, recited verse by verse, alternates with vocal passages, with the final notes punctuated by impressive yodelled glissandi.

The *târ* is a long-necked lute. It was known as early as the reign of the Qâjârs and has been popular ever since. The musicologist and organologist Curt Sachs described it as a *choked lute* because the soundbox is squeezed in at the middle. Carved in mulberry wood, or today more often in walnut, it is covered with lambskin or beef pericardium. The Azeri *târ*, smaller than the *târ* widely used throughout Iran, is fitted with three rows of steel double strings, with 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 by briskly shaking the instrument.

The *kemânche*, which became popular under the Safavids, is a small spike bowed lute placed on the knee. The spherical soundbox in mulberry wood is covered with fish skin. The four steel strings, played either with a bow or

else *pizzicato*, produce sounds which may be plaintive or playful, and which scan the song of the *khânande*.

The *daf* is a frame drum. The fine, almost transparent head is usually made of the skin

of a silurid fish or else beef pericardium. The inside of the drum is fitted with metal rings that jingle whenever the head or the rim of the instrument is struck.

### The performers

During the late eighties, **Zayid Guliev** the singer, **Mohled Muslimov** the *târ* player and **Fakhreddin Dadachev** the *kemânche* player founded the **Jabbâr Garyaghdu Oghlu Trio** as a tribute to one of the greatest azeri masters of the beginning of the 20th century. Already famous, not only in Azerbaijan but all over the world, Zayid Guliev belongs, like Alim Qâsimov, Aga Khan Abdullaev, Djanali Akberov<sup>7</sup> to the elite of the “*mugamists*”.

Zayid Guliev is outstanding among his contemporaries for his supple, powerful voice with which he creates wonderful effects. With his musicians, he has succeeded in developing an essential quality of the *mugam* art : complicity. In this recording, they play two of the major *Muğam* of the repertoire: *Shur* and *Mâhur hindi*, to a selection of texts written by the finest poets of the 15th to 20th centuries.

Bibliographic reference : Jean During, *La musique traditionnelle de l’Azerbayjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Éd. Valentin Koerner, Coll. d’études musicologiques n°80, 1988.

---

7. See discography at the end of this booklet.

## THE MUĞAM

### 1. Muğam Shur

- *Daramad*, instrumental introduction, mode *shur*, 6/8 beat.



- Song, mode *shur*, 6/8 beat.
- Unmeasured song, mode *shur* (chromatic signature *zamin khâra*):



*On going to the spring I met my love there / On her finger a golden ring, two beauty spots on her face.*

*On going to the garden I saw my love there asleep. / Her hair intertwining with the flowers, she made sign to me.*

*Oh descendant of the Prophet, are you the Messiah? / Can you, with one word, bring a thousand dead to life?*

*Neck of enamel, sweet face, eyes like the night, velvet voice, / Are you honey or nectar?*

*The sparkle of your face lights up the world. / My love, are you the sun that enhances the world?*

*Your rose-face would convert the most selfish to idolatry. / Cruel one, what is your religion? Are you Nazarene?*

*You have consecrated yourself to others and I am wasting away. / Are you the fire of Azâr or the burning bush of Mount Sinai?*

*I have seen poor Sarraf call out weeping: "Who is more wretched than I in this world?"*

Sarraf Tabrizi (1850-1907)

- *Reng* (instrumental), mode *shur shahmaz*.
- Unmeasured song, mode *shur shahmaz*.



*There is no creature as beautiful or as sweet as you. / In the galaxy, there is no moon to compare with that or your face.*

*You and your smooth lips. I have sampled all the delicacies of Egypt / But there is nothing to equal the sweetness of your lips.*

*You have descended from the skies, Oh Providential blessing. / Which flower may liken the fairness of your face?*

*Love, Sayyid has made you a gift of these jewels. / There is no flower perfume as delicate as your poetry.*

Sayyid Azim Shirvani (1835-1888)

- *Reng*, mode *shur shahnaz*.
- Unmeasured song, mode *shur shahmaz*.
- *Tesnif* (measured song), mode *shur shahmaz*, 4/8 beat:

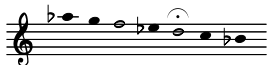


*Oh bewitching one, you are the most beautiful of all. / May come the time I shall be close by you.*  
(Anonymous)

- Unmeasured song, mode *bayâti turk*.



- *Reng*, mode *bayâti turk*, 6/8 beat.
- The song continues in *bayâti turk* then modulates to *hijâz* (after a strong polarization of F).



*My moanings have caused the gazelle of the step-pes to flee. / Today I am ashamed to be a man. I am this stranger whose lament rising to the night sky / Is taken up by a chorus of angels. Despite my care, my rose garden has withered away / Neither lance nor sword hold any fear for me.*

*When the cup of wine brushes against your lips, / I do not know who profits most, your mouth or the wine.*

*Oh Arif, if my hair is soaked with blood, do not weep, / For I am worth very little.*

Arif Tabrizi (1753-1805)

- *Reng*, mode *hijâz*, 6/8 beat.
- Unmeasured song, mode *hijâz* modulating in *shur*.
- Measured song, mode *shur*, 4/8 beat.

- Unmeasured song, *shur* scale polarized on A, then conclusion in *shur*.

*Happy memories of our union suddenly appear. / As long as there is breath in my weak body, I will lament.*

*Oh bird of my soul, rejoice today, / For surely your cage will be opened.*

*So that no one commit the error of loving you, / I proclaim on high your tyranny and injustice.*

*My tears have eclipsed the name of Majnun<sup>8</sup> from universal memory; / Oh Fuzuli, I shall soon be famous throughout the world.*

Fuzuli (1494-1556)

- *Tesnif*, mode *shur*.

*Your look tells me: "Patience, I am yours". / Yes, I am patient, but life is hastening by.*

*Love's fire pierces all hearts, / But mine alone is consumed by it.*

*Men pursue sleeping beauties with gazelle-like eyes, / But on seeing his gazelle's eyes, the hunter falls dumbfounded.*

*The nightingale passionately in love sings in the rose garden.*

*Rose and nightingale are united like the flower with its thorns.*

*Separated from its love, can the flower survive? / The flower turns towards the lover and the lover to the flower, the flower to its thorns.* (Anonymous)

---

8. Famous desperate lover of the oriental literature.

## 2. Muğam Mâhur hindi

• *Daramad*, instrumental introduction in mode *mâhur hindi*, 6/8 beat.



• Song, mode *mâhur hindi*, 6/8 beat.  
• Unmeasured song, mode *mâhur hindi*.  
*When the voice of spring rised up, / The world was filled with its sweetness.*  
*In the calm fulness of the garden / The song of the nightingale in love is heard.*  
*You too, come bring forth the spring of life / Just as the nightingale sings out its freedom.*  
*Let us do away with infustice and oppression, / May the autumm wind never again enter this garden.*  
*Let our joy burst forth, / And may equity alone reign over the universe.* (Anonymous)

• *Reng*, mode *mâhur hindi*, 6/8 beat.  
• Unmeasured song, mode *mâhur hindi*.  
• Song, mode *mâhur hindi*, 3/8 beat.  
• Unmeasured song, modulation in *shekaste-i fars*.



*I am sovereign of the land of love / And yet how great is my suffering.*  
*My glory and my splendour is nothing but desolation, / The ravages of suffering, my servants.*

*Oh heaven, ancient companion, see how long it is since / I last looked up at you.*

*What does it matter that my back is bent / For I shall always be the oldest among the old.*

*I have been compared to a nightingale in the garden of love, / But this garden is burning up with the fire of love.*

*Red tears, a broken heart, a mountain of suffering / I am that rock of bright fragmented colours.*  
*The life of a disappointed lover is nothing but dreams and legends / Only a love shared can bring life to the dying.*

*Come into this world with this love, I grew up alone. / It seems that fools such as I exist no more.*  
*The wooer has always to resign himself to torment. / I, Vahid, I declare one has to be patient.*  
*Fuzuli, I am the guardian of this treasure of fidelity / And my eyes are brimming over with jewels.*

Vahid (1895-1965)

• *Reng*, mode *shekaste-i fars*, 6/8 beat.  
• Unmeasured song, back to *mâhur hindi*, modulation in *irâq*.



• Conclusion in *mâhur hindi*.  
*I am poor but wealthy, do not think me unhappy, / For love is a crown on man's brow.*  
(Anonymous)

# ANTHOLOGIE DU MUĞAM D'AZERBAIDJAN ANTHOLOGY OF THE MUĞAM OF AZERBAIJAN

• **vol. 1 : Alim Qâsimov**

*Muğam Chargâh, Muğam Bayâti Shirâz*  
avec / with Malik Mansurov, *târ* & Elkhan Mansurov, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260012

• **vol. 2 : Alim Qâsimov**

*Muğam Rast, Muğam Dashti*  
avec / with Malik Mansurov, *târ* & Elkhan Mansurov, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260015

• **vol. 3 : Hâji Bâbâ Huseynov**

*Muğam Humâyun, Muğam Khârej Segâh*  
avec / with Aqasalim Abdullaev, *târ* & Nazim Asadullaev, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260026

• **vol. 4 : Trio Jabbâr Garyaghdu Oghlu**

*Muğam Shur, Muğam Mâhur hindi*  
Zayid Guliev, chant / vocals & *daf*, Mohled Muslimov, *târ* & Fakhreddin Dadachev, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260037

• **vol. 5 : Sakine Ismailova**

*Muğam Mirza Husayn Segâh, Muğam Shahnâz, Karabagh Shekastesi, Semâi Shams*  
avec / with Elkhan Muzafarov, *târ* & Arif Asadullaev, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260049

• **vol. 6 : Aqakhân Abdullaev  
Trio Zulfi Adigözelov**

*Muğam Segâh Zâbol, Muğam Rahâb, Muğam Bayâti Qâjâr, Ovshâri*  
avec / with Zamik Aliev, *târ* & Adalat Vezirov, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260052

• **vol. 7 : Djanali Akberov  
Trio Khân Shushinski**

*Muğam Orta Mâhur, Muğam Shekaste-i-fars, Muğam Chopân Bayâti, Muğam Shushtar, Muğam Dugâh, Huzzâl Zarbi, Mansuriye*  
avec / with Vamig Mamad Aliev, *târ* & Talat Bagikhanov, *kemânche*

Coffret de 2 CD / Boxset de 2 CDs INEDIT W 260069

• **vol. 8 : Gandab Gulieva**

*Muğam Chargâh, Muğam Dilkash*  
avec / with Vamig Mamad Aliev, *târ* & Talat Bagikhanov, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260077

• **vol. 9 : Melek Khanom Eyubova**

*Muğam Mirza Husayn Segâh, Muğam Qatâr, Heyrâti, Semâi Shams*  
avec / with Mohled Muslimov, *târ* & Fakhreddin Dadachev, *kemânche*

1 CD INEDIT W 260088

---



# TRIO JABBÂR GARYAGHDU OGHLU

## Anthologie du Muğam d'Azerbaïdjan

### Anthology of the Muğam of Azerbaijan

#### volume 4

1. Muğam Shur .....38'04''  
2. Muğam Mâhur hindi .....29'59''

Zayid Guliev chant/vocals & daf • Mohled Muslimov târ  
Fakhreddin Dadachev kemânche

68'05''

