

Azerbaïdjan

# MELEK KHANOM EYUBOVA

Anthologie du Mugham, vol. 9



Azerbaijan

# MELEK KHANOM EYUBOVA

Anthology of the Mugham, vol. 9

1. Mugham Mirza Husayn Segâh .....	19'19''
2. Mugham Vilâyati-Dilkash (târ solo).....	4'46''
3. Mugham Qatâr.....	12'53''
4. Zarbi Mugham Heyrâti .....	7'26''
5. Mugham Shushtar (kemânche solo) .....	6'01''
6. Zarbi Mugham Semâi Shams .....	11'16''

**Melek Khanom Eyubova**, chant/singing & *daf*  
**Mohled Muslimov**, luth/lute *târ*  
**Fakhreddin Dadachev**, vièle/bowed lute *kemânche*

---

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

Enregistrements numériques effectués les 11 et 12 avril 1992 à Bakou par **Pierre Simonin**. Notice, photographies, **Pierre Bois**. Traduction française des poèmes, **Dilara Talychinskaia**. Traduction anglaise, **Judith Crews**. En couverture, dessin original de **Françoise Gründ**. Prémastérisation, **Frédéric Marin**, Translab. © et © 1999-2011 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<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 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 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<sup>e</sup> 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) dans les points culminants de la mélodie. Le poème, énoncé vers par vers, est entrecoupé de vocalises et d'impressionnants glissandi yodlés.

Le *târ* est un luth à manche long. Il connut sous le règne des Qâjars 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 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 l'œuvre d'Ali Agha Vahîd (1895-1965) qui participa à la renaissance du *Mugham* qui débuta au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses poèmes s'inscrivent dans le style des classiques de la littérature turco-persane, notamment Fuzûlî (1495-1556), Nabatî (XVIII<sup>e</sup> siècle), Shirvânî (1835-1888). 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.

### Les interprètes

Melek Khanom Eyubova appartient à la même génération que Sakine Ismaïlova et Gandab Gulieva (cf. volumes 5 & 8 de cette anthologie) et bénéficie en Azerbaïdjan d'une réputation équivalente. Cette chanteuse à l'expression sensible excelle aussi bien dans les passages graves et mélancoliques que dans les pièces brillantes et extraverties qui exigent

une excellente technique vocale. Formée à l'Institut d'Art de Bakou, Melek Khanom Eyubova donne depuis près de vingt ans des concerts dans le monde entier, accompagnée par divers musiciens. Mais c'est avec Fakhreddin Dadachev et Mohled Muslimov qu'elle se produit le plus volontiers. Ces deux musiciens exceptionnels – Fakhreddin Dadachev est aujourd'hui considéré comme le meilleur joueur de *kemânche* d'Azerbaïdjan – accompagnent les plus grands chanteurs d'aujourd'hui (cf. Trio Jabbar Garyaghdu Oghlu, vol. 4 de cette anthologie) et sont également des improvisateurs hors pair.

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

## 1. MUGHAM MIRZÂ HUSAYN SEGÂH

Le *Mugham Mirzâ Husayn Segâh* appartient à la famille du *Mugham Segâh*, un mode évocateur d'amour et de nostalgie. Les autres variantes sont les *Mugham Segâh Zâbol*, *Khârej Segâh*, *Yatim Segâh*.

*Mirzâ Husayn Segâh* 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. La version qui en est donnée ici est, dans les grandes lignes, la même que celle enregistrée par Sakine Ismaïlova (vol. 5) dans la même anthologie, mais dans un style d'interprétation et sur un choix de poèmes différents.

En voici le déroulement :

0'00" *Daramad*, introduction instrumentale sur un rythme à 8/8.

1'20" *Bardasht*, prélude instrumental non mesuré dans lequel sont exposés les principaux modes de ce *Mugham*.

2'45" Début du premier *ghazal*, chanté dans le mode *manande-i-mukhalif* :

manande-i-mukhalif



3'40" Réponse instrumentale

4'22" Reprise du chant

5'57" Modulation dans le "cœur" du mode *segâh* (*mâye segâh*) :

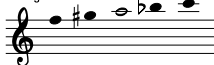
mirzâ husayn segâh



7'22" *Tesnif*, chant populaire en 4/4.

10'00" Deuxième *ghazal* chanté dans le registre aigu du mode *segâh* (*zil segâh*), avec introduction du *sol#* qui renforce sa couleur nostalgique :

zil segâh



14'02" *Reng*, interlude instrumental sur un rythme à 8/8.

14'50" Reprise du *ghazal* dans le mode *mübar-riga* fondé sur la même échelle que *segâh* mais caractérisé par la prédominance de motifs descendants :

mübar-riga



18'44" *Ayag*, cadence dans le mode *segâh*.

### Premier *ghazal*

*Je voudrais que cette fleur n'appartienne qu'à moi / qu'elle me confie son âme et soit ma bien-aimée. J'aspire au bonheur avec celle que j'aime / seuls dans ce jardin de paradis.*

*Je suis prêt à aller jusqu'au bout du monde pour elle / et ne demande en échange qu'une petite visite.*



Nombre de femmes ont des visages d'ange / mais  
je ne pourrais en aimer aucune.

Vahîd, tu as cru en chaque femme, mais toutes  
furent infidèles / Gare, à cause d'elles, au jour  
terrible de la damnation.

Ali Agha Vahîd

### Deuxième ghazal

Chaque amant voit celle qu'il aime comme la plus  
belle des femmes, / chaque rossignol considère les  
fleurs de son jardin comme les plus précieuses.

L'amant nourrit sa flamme de promesses, / confie  
ton âme à celui dont les serments te convaincront.  
J'ai captivé le regard d'une petite à la taille élan-  
cée et à la belle chevelure, / un visage rayonnant,  
une coquette aux manières délicieuses.

Les beautés sont légion dans le monde, / mais  
chez nous, elles sont incomparables.

Il n'importe qu'une jolie femme soit aimée d'un  
autre, / je ne me soucie que de ses charmes.

Vahîd, aie pitié, ne me regarde point ainsi, / ô toi,  
poète, qui compose de si beaux vers.

Ali Agha Vahîd

### 2. MUGHAM VILÂYATI-DILKASH (târ solo)

Ce *Mugham* est composé, comme son nom l'in-  
dique, des deux modes *Vilâyati* et *Dilkash* qui  
sont joués non point de manière entremêlée  
mais successivement. Dans cette version ins-  
trumentale très largement improvisée, Mohled  
Muslimov les met clairement en opposition.

0'00" Il fait tout d'abord valoir le caractère  
nostalgique et fragile du *Vilâyati* avec ses  
apparitions chromatiques fugitives :

Vilâyati



2'38" puis après la modulation en *dilkash* dans  
le registre grave, il fait ressortir dans un style  
de jeu nettement plus affirmé, proche de celui  
du *sâz turc*, l'aspect sombre et implacable de  
ce mode :

Dilkash



### 3. MUGHAM QATÂR

*Qatâr* est un mode pathétique généralement  
chanté dans un style mélismatique, virtuose  
et extraverti. Confiné dans un ambitus relati-  
vement étroit, il demande à l'interprète un  
énorme travail sur la matière et sur l'orne-  
mentation du son, travail qui se solde dans les  
moments les plus forts par de belles vocalises  
yodlées.

Qatâr



0'00" *Daramad*, introduction instrumentale  
à 2/4

0'59" *Bardasht*, prélude instrumental non mesuré

1'59" Début du *ghazal*.

4'30" *Reng*, interlude instrumental

5'12" Après une introduction instrumentale non mesurée, reprise du *ghazal* dans le cœur du mode (*mâyê qatâr*) et un climat en demi-teintes. 9'05" *Tesnif*, chant populaire en 6/8.

11'08" Reprise du *ghazal* dans le registre aigu du mode (*zil qatâr*) et cadence (*ayag*).

### **Ghazal**

*Ô ma fleur, montre ton visage, afin que le rossignol se délecte / et que le narcisse se pénètre de la lumière de tes yeux.*

*Sors te promener dans le jardin, montre-toi, / ma belle, cela égayera les fleurs et les cyprès.*

*Mais ensuite, ne te montre pas avec n'importe qui, / car je crains qu'on te juge infidèle et que l'on se gausse.*

*Ma bien-aimée, c'est un jour de courage et de bravoure, / ne permets pas qu'un coquin se moque de ma tristesse.*

*Dieu veut que pleurent les amants, / et que Zulaykha se rit de l'amour d'Ussif.*

*Vahîd est amoureux, dites à Majnun de ne point pleurer / qu'il vienne et se réjouisse de cette image de vie et de beauté.*

Ali Agha Vahîd

### **4. ZARBI MUGHAM HEYRÂTI**

Cette pièce au caractère martial appartient au répertoire des *Mugham* mesurés (*zarbi mughamlar*). Elle est composée sur l'échelle du mode *rast* qui utilise les mêmes degrés que le mode *qatâr* qui précède. Sa forme s'apparente au rondeau, avec sa succession de séquences mélodiques qui alternent avec un refrain.

Bien que très rythmé, on ne peut confondre le *zarbi mugham* avec un *tesnif*. En effet, contrairement à ce dernier qui est un chant syllabique et strophique, le *zarbi mugham* est d'une facture plus complexe et se caractérise par la superposition d'un chant très souple et très mélismatique sur un accompagnement instrumental strictement mesuré (ici à 2/4).

*Le rossignol chante joyeusement / chez lui, dans le jardin de pavots.*

*À chaque amant, une bien-aimée / semblable à un pavot.*

*Et moi, je suis comme ce rossignol qui chante, / mon âme est habitée par cette terre de feu (9), patrie de Babek.*

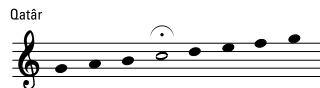
*Les belles sont courageuses comme des lionnes, / consciencieuses, honnêtes et pudiques.*

*Quant à moi, je combats courageusement, / sans lâcher cependant l'étendard de la paix.*

Ali Agha Vahîd

### **5. MUGHAM SHUSHTAR (KEMÂNCHE SOLO)**

Le mode *shushtar*, à l'expression tragique, s'apparente au mode *humâyun* (cf. Hâji Bâba Huseynov, vol. 3) réputé pour son caractère funèbre. Son échelle est la suivante:



Une version vocale de ce Mugham a été enregistrée par Djanali Akberov (cf. vol. 7).

## 6. ZARBI MUGHAM SEMÂI SHAMS

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

*Sais-tu seulement, ma beauté, / combien je t'aime ?  
Ne sois point perfide / ou l'on te traitera de séductrice.*

*Accepte ton teint fleuri, ne crois pas les médisants, /  
affirme ta jeunesse avec dignité.*

*Tu es plus belle qu'une fleur, que le soleil, / aussi  
élancée qu'un cyprès.*

*Vahid, il y a tant d'amour dans ton cœur / que le  
monde peut crouler, tu seras toujours jeune.*

Ali Agha Vahid

PIERRE BOIS

traduction des poèmes, Dilara Talychinskaia



## 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 were composed by Ali Agha Vahîd (1895-1965) who took part in the revival of the *Mugham* undertaken since the 19th century. His style follows the model of the great classics of Turkic-Persian literature such as Fuzûlî (1495-1556), Nabatî (xviii<sup>e</sup> siècle), Shirvânî (1835-1888). 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.

### **The performers**

Melek Khanom Eyubova belongs to the same generation as Sakine İsmailova and Gandab Gulieva (see vol. 5 and 8 of this anthology), and enjoys much the same reputation in Azerbaijan. She sings with great sensitivity, showing equal talent in the sombre, plaintive passages as in brilliant, extroverted pieces requiring dazzling vocal technique.

She pursued her studies at the Art Institute of Baku, and for almost thirty years has been giving concerts throughout the world, accompanied by a variety of different musicians. But she prefers by far to sing with Fakhreddin Dadachev and Mohled Muslimov. These two exceptional musicians – Fakhreddin Dadachev is today considered as the best *kemânche* player in Azerbaijan – not only accompany all the finest contemporary singers, they are also unequalled as improvisational performers.

- 
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...).



## 1. MUGHAM MIRZÂ HUSAYN SEGÂH

The *Mugham Mirzâ Husayn Segâh* belongs to the group of the *Mugham Segâh*, a mode evoking the emotions of love and nostalgia. Other variants are the *Mugham Segâh Zâbol*, *Khârej Segâh*, *Yatim Segâh*.

It should be noted that the *Mirzâ Husayn Segâh* is sung one fourth higher than the *segâh* mode used as a reference, and the sequence of modulations differs from those of other *Mugham* within the same group. The version presented here, in its overall appearance, is the same as the one recorded by Sakine Ismailova (vol. 5 in this anthology), but the style of interpretation and choice of poems are nevertheless different.

The progression of the piece is as follows:

0'00" *Daramad*, instrumental introduction in 8/8 meter.

1'20" *Bardasht*, a free meter instrumental prelude which presents the principal modes of this *Mugham*.

2'45" Beginning of the first *ghazal*, sung in the *manande-i-mukhalif* mode:

manande-i-mukhalif



3'40" Instrumental response.

4'22" Return to the song.

5'57" Modulation in the core of the *segâh* mode (*mâyê segâh*):

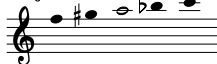
mirzâ husayn segâh



7'22" *Tesnif*, folk song in 4/4 meter.

10'00" Second *ghazal*, sung in the upper register of the *segâh* mode (*zil segâh*), with introduction of G# reinforcing the nostalgic overtones:

zil segâh



14'02" *Reng*, instrumental interlude in 8/8.

14'50" Return to the *ghazal* in the *mübarriga* mode, based on the same scale as the *segâh* but characterized by the predominance of descending patterns:

mübarriga



18'44" *Âyag*, cadence in the *segâh* mode.

### *First ghazal*

*I want this flower to belong only to me / for her to give me her soul and become my beloved.*

*I desire happiness with the one I love / we shall be alone in this garden of paradise.*

*I am ready to go to the ends of the earth for her / and all I want in return is a little visit.*

Many women have the face of an angel / but I could never love any of them.

Vahîd, you believed each woman, but all of them were unfaithful / because of them, beware of the terrible day of judgement.

Ali Agha Vahîd

### Second ghazal

Every lover sees the woman he loves as the most beautiful of all women, / each nightingale finds the flowers of his own garden the most precious. The lover feeds his flame with promises, / confide your soul to the one whose oath is the most convincing.

I have caught her looking at me, the small one with the narrow waist and the beautiful hair, / such a radiant face she has, this pretty girl with delightful manners.

Beauties are legion on the earth, / but our own are always the best of all.

I don't care if a pretty woman is loved by someone else, / all I care about is her charm.

Vahîd, have mercy, do not look at me like this, / you, the poet, composing such lovely verse.

Ali Agha Vahîd

### 2. MUGHAM VILÂYATI-DILKASH (târ solo)

This *Mugham* is made up of the two modes *vilâyati* and *dilkash*, which are not played together, but one after the other. In this improvised instrumental version, Mohled Muslimov sets the two modes in evident opposition to each other.

0'00" First he highlights the nostalgic and fra-

gile character of the *vilâyati* with fleeting touches of chromatism:

Vilâyati



2'38" Then after the modulation into *dilkash* in the lower register, he brings out the sombre, inexorable aspects of this mode, playing in a style which is much more assertive, similar to that of the Turkish *sâz*:

Dilkash



### 3. MUGHAM QATÂR

*Qatâr* is a plaintive mode usually sung in a melismatic style which is both extroverted and virtuoso. Confined within a relatively narrow ambitus, the performer must put an enormous amount of energy into the substance and ornamentation of the sound; this work which ends in the most intense moments in impressive yodelled vocalises.

Qatâr



0'00" *Daramad*, instrumental introduction in 2/4.

0'59" *Bardasht*, instrumental prelude in free meter.

1'59" Beginning of the *ghazal*.

4'30" *Reng*, instrumental interlude.

5'12" After an instrumental introduction in free meter, return to the *ghazal* in the core of the mode (*mâye qatâr*) in a more subdued mood.

9'05" *Tesnif*, folk song in 6/8.

11'08" Return to the *ghazal* in the upper register of the mode (*zil qatâr*) and cadence (*ayag*).

### **Ghazal**

*Oh my flower, show your face, so that the nightingale may enjoy it / and so that the hyacinth may be filled with the light of your eyes.*

*Go out and walk in the garden, show yourself, / my beauty, that will cheer up the flowers and the cypress trees.*

*But afterwards, do not show yourself with just anybody, / for I fear that you will be judged unfairly and they will all laugh.*

*My beloved, this is a day of courage and bravery, / Do not let a rogue make fun of my sadness.*

*God has willed that lovers should weep, / and that Zulaykha should laugh at Ussif's love.*

*Vahîd is in love, tell Majnun not to cry at all / and tell him to come and rejoice in this image of life and beauty.*

Ali Agha Vahîd

### **4. ZARBI MUGHAM HEYRÂTI**

This piece is of a more martial mood, and belongs to the repertory of the measured *Mugham* (*zarbi mughamlar*). It is composed on the scale of the *rast* mode, which has the same

degrees as the preceding *qatâr* mode. The form is similar to the rondo, with the same type of melodic sequences alternating with a refrain. Even though it is highly rhythmic, the *zarbi mugham* cannot be confused with the *tesnif*. While the latter is a syllabic, strophic song, the *zarbi mugham* is more complex, characterized by the superposition of flowing, melismatic song over a strictly measured instrumental accompaniment (in this case, 2/4).

*The nightingale sings joyfully / in his own garden among the poppies.*

*For every lover, the beloved / resembles a poppy.*

*And I myself am like the singing nightingale, / my soul is full of this land of fire, the homeland of Babek.*

*The beautiful women are courageous, like she-lions, / conscientious, honest and modest.*

*As for me, I fight courageously, / all the while holding the banner of peace.*

Ali Agha Vahîd

### **5. MUGHAM SHUSHTAR (KEMÂNCHE SOLO)**

The tragic expression of the *shushtar* mode is related to the *humâyun* mode (see Hâji Bâba Huseynov, vol. 3), known for its mournful, dirge-like style. The scale is as follows:

Qatâr



A vocal version of this *Mugham* has been recorded by Djanali Akberov (see vol. 7).

## 6. ZARBI MUGHAM SEMÂI SHAMS

Here is another measured *Mugham*, which received its name as a tribute to Shams of Tabriz, a famous 13th-century mystic who initiated Jalleleddin Rumi into the *sama'*, the Sufi spiritual concert.

*If only you knew, my beauty, / How much I love you!  
Do not be false, / Or they will say that you are a seductress.*

*Accept your flowery complexion, do not believe evil-sayers, / Assert your youth with dignity.*

*You are more beautiful than a flower, than the sun, / As tall as the cypress tree.*

*Vahîd, there is so much love in your heart / that the world could crumble, you would still be young.*

Ali Agha Vahîd

PIERRE BOIS

