

Azerbaïdjan
ALIM QÂSIMOV
Anthologie du Muğam, vol. 2



Azerbaijan
ALIM QÂSIMOV
Anthology of the Muğam, vol. 2



Alim Qâsimov
chant / vocals & daf

Malik Mansurov
luth / lute târ

Elkhan Mansurov
vièle / bowed lute kemânche

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements réalisés en public les 10 et 12 mai 1989 à la Maison des Cultures du Monde (Paris) par **Pierre Simonin**. Notice, **Pierre Bois**. Traduction anglaise, **Josephine De Linde**. Illustration de couverture, **Françoise Gründ**. Photos (DR) : **Jean-Paul Dumontier**. Prémastérisation, **Frédéric Marin**. Réalisation, **Pierre Bois**. © et ©1989/2000 Maison des Cultures du Monde.

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

ALIM QASIMOV

Anthologie du Muğam d'Azerbaïdjan, vol. 2

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 *Muğam*¹ – 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 la militarisation des Séfévides, une confrérie soufie de souche turque et d'obédience shi'ite, née au xiv^e siècle à Ardabil (aujourd'hui dans la province azerbaïdjanaise d'Iran). En 1501, les Séfévides prennent pied à Tabriz et proclament un nouvel État fondé sur le shi'isme duodécimain². Ils ne tardent pas à étendre leur autorité sur tout l'Iran ainsi que sur le Shirwân (Azerbaïdjan actuel). À la chute des Séfévides 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 Séfévides 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 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^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.

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*³. 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 Mîrza Husayn Segâh*, etc.⁴ Le *Muğam* est formé d'une suite de séquences mélodiques de rythme libre. Ces séquences

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.

exploitent le mode principal, modulent dans des modes secondaires (*shobe*) aisément identifiables grâce à leurs clichés mélodiques⁵, et peuvent être aussi des mélodies-types (*gushe*). Elles alternent avec des pièces mesurées vocales (*tesnif*) 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. 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 *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 du mode *shekaste-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 flot musical proposant au détour de chaque méandre la contemplation d'un pay-

sage 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 en «fondu-enchaîné», s'appuie sur un principe quasi-universel en musique : l'ambiguïté. Ce principe que l'on voit appliqué ici à la modalité⁶ 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

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 ongles métallique, créant des effets de vibrato en secouant sèchement l'instrument.

La *kemânche* qui prit son essor sous les Séfévides 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 gaïement 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

Cet enregistrement a été réalisé en mai 1989 à la Maison des Cultures du Monde lors de la première tournée européenne d'**Alim Qâsimov**, jeune chanteur déjà réputé dans son pays mais encore inconnu à l'étranger, sauf de quelques spécialistes.

Âgé de 32 ans au moment de ces enregistrements, il témoigne déjà d'une extraordinaire maîtrise de son art et de cette qualité, cette finesse de la voix, tantôt flamboyante tantôt toute en demi-teintes, qui lui vaudront par la suite la célébrité que l'on sait.

Chanteur atypique, Alim Qâsimov est l'un des derniers chanteurs de *Muğam* à s'être formé principalement dans un cadre traditionnel, avant de suivre quelques temps l'enseignement de maîtres tels que le luthiste Bahram Mansurov et le chanteur Hâji Bâbâ Huseynov⁷.

Le fait que, contrairement à ses confrères plus âgés, il n'ait pas été enregistré auparavant, explique sans doute qu'il ne formate pas ses *Muğam* en fonction de la durée d'une face de microsillon (20 à 25 minutes) et propose donc ici des *Muğam* de trente à quarante minutes.

Il est accompagné par les joueurs de *târ* et de *kemânche* Malik et Elkhan Mansurov, fils du célèbre Bahram Mansurov et tous deux issus d'une lignée fameuse de musiciens et de mécènes de Bakou.

Qâsimov tournera encore pendant une dizaine d'années avec les frères Mansurov avant de s'en séparer. C'est un peu regrettable car ce trio est sans doute le meilleur que nous ait jamais offert Qâsimov, et jamais depuis l'on a senti une telle complicité entre le chanteur et ses instrumentistes.

7. Voir la discographie en fin de notice.

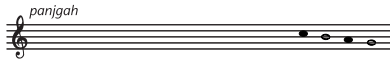
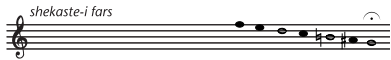
1. Muğam Rast

Ce *Muğam* est construit sur le mode principal *rast* dont l'échelle est la suivante :



(les notes blanches correspondent aux degrés principaux du mode, le point d'orgue indique la tonique)

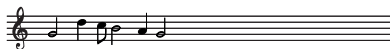
Les modes secondaires sont :



Par sa durée, sa complexité, la richesse de ses couleurs expressives, le *Muğam Rast* est l'un des principaux *Muğam* du répertoire. On lui prête un caractère extraverti, noble, optimiste. Selon certains musiciens, il exprime l'enjouement, le courage, la force. Selon d'autres, la tendresse et le rêve ⁸.

Composition du Muğam

- *Daramad*, introduction instrumentale dans le mode *rast*, rythme 4/4.
- *Tesnif*, rythme 4/4, mode *rast*.
- Chant en trois parties, mode *rast*. La troisième partie enchaîne sur un *gushe* (mélodie-type) appelé '*ushshaq*' :



- *Tesnif*, rythme 4/4, mode *rast*.
- Pont instrumental modulant de *rast* en *vilayati*.
- Chant en deux parties en *vilayati* puis *dilkash*.
- *Reng*, rythme 3/4, mode *dilkash*.
- Chant en deux parties, modes *dilkash*.
- *Reng*, rythme 3/4, mode *dilkash*.
- Chant, mode *kurdi*.
- *Reng*, rythme 4/4, mode *kurdi*.

8. Jean During, *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Éd. Valentin Kœrner, Coll. d'études musicologiques n°80, 1988, p. 74-75.

- Chant en deux parties, mode *kurdi* puis *shekaste-i fars*.
- *Tesnif*, rythme 6/8, mode *rast*.
- Chant en trois parties, mode *shekaste-i fars*.
- Chant , mode *'eraq*.
- *Reng*, rythme 4/4, mode *'eraq*.
- Chant, mode *panjgah* (rappel de *'ushshaq*).
- *Reng*, rythme 3/8, mode *rast*.
- *Ayağ*, cadence finale en *rast*.

2. Muğam Dashti

Le *Muğam Dashti* était autrefois partie intégrante du *Muğam Bayati Shiraz*, mais de nos jours il ne se joue plus guère, sans doute du fait de sa ressemblance avec le mode *bayati kurd* dont il a la même échelle :



On en entendra ici un extrait encadré par deux *tesnif* de rythme 6/4.

PIERRE BOIS



Alim Qâsimov, chant / vocals & *daf*



Elkhan Mansurov, vièle / bowed lute *kemâche*



Malik Mansurov, luth / lute *târ*

ALIM QASIMOV

Anthology of the Muğam of Azerbaijan, vol. 2

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*¹, 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 Twelve². 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*³. 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.⁴ 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 patterns⁵; they may also be melody-types (*gushe*). 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 modality⁶, 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

This recording was made in May 1989 at the Maison des Cultures du Monde (Paris, France) during **Alim Qâsimov's** first European tour. The young singer had a solid reputation in his homeland, but was hardly known of abroad, except by a small group of specialists.

Less than 32 years of age at the time of these recordings, he shows extraordinary mastering of his art and his fine voice, flamboyant or subtle, that will be his catalysts to celebrity. Unusual singer, Alim Qâsimov is one of the last singers of *Muğam* to have been trained in a traditional setting, before following for some time the teachings of the likes of lutenist Bahram Mansurov and singer Haji Baba Huseynov⁷.

The fact that, contrary to his older counterparts, he had never before been recorded might explain why he doesn't format his performance to fit one side of a vinyl (20-25 minutes), but instead offers 30 to 40 minutes *Muğam*.

Târ and *kemânche* players Malik and Elkhan Mansurov, sons of the famous Bahram Mansurov and both issued from a long line of Bakou sponsors and musicians, here accompany him. Qâsimov will keep performing with the Mansurov brothers for a decade or so before parting. This trio is undoubtedly the best Qâsimov has ever had to offer, because never since has such strong complicity between him and his instrumentalists been felt.

7. See discography at the end of this booklet.

THE RECORDINGS

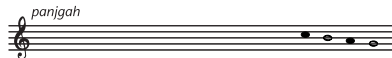
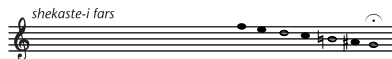
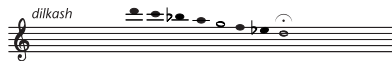
1. Muğam Rast

This *Muğam* is built on the main mode *rast*, which has the following scale:



(the white round notes correspond to the main degrees of the mode, the fermata indicating the tonic)

The secondary modes are:



The *Muğam Rast*, due to its length and complexity, and the richness of its expressive colours, is one of the main *Muğam* of the repertoire. It is said to have a noble and lively character. According to some musicians, it expresses joy, courage, strength. To others, cheerfulness and dream ⁸.

Composition of the Muğam

- *Daramad*, instrumental introduction in mode *rast*, 4/4 rhythm.
- *Tesnif*, 4/4 rhythm, mode *rast*.
- Song in three parts, mode *rast*. The third part leads to a *gushe* (melodic pattern) called '*ushshaq*' :



- *Tesnif*, 4/4 rhythm mode *rast*.
- Instrumental bridge with modulation from *rast* to *vilayati*.
- Song in two parts in *vilayati* then *dilkash*.
- *Reng*, 3/4 rhythm, mode *dilkash*.
- Song in two parts, mode *dilkash*.
- *Reng*, 3/4 rhythm mode *dilkash*.
- Song, mode *kurdi*.

8. Jean During, *La musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muğams*, Baden-Baden, Valentin Kerner ed., Musicological studies series #80, 1988, p. 89.

- *Reng*, 4/4 rhythm, mode *kurdi*.
- Song in two parts, mode *kurdi* then *shekaste-i fars*.
- *Tesnif*, 6/8 rhythm, mode *rast*.
- Song in three parts, mode *shekaste-i fars*.
- Song, mode '*eraq*.
- *Reng*, 4/4 rhythm, mode '*eraq*.
- Song, mode *panjgah* (recalls '*ushshaq*).
- *Reng*, 3/8 rhythm, mode *rast*.
- *Ayağ*, cadenza in *rast*.

2. Muğam Dashti

Formerly integrated in *Muğam Bayati Shiraz*, *Muğam Dashti* is not much played anymore. This is probably due to its resemblance to the *bayati kurd* scale :



Here is an excerpt of this *Muğam* flanked by two *tesnif* in 6/4.

PIERRE BOIS

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 / set of 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



INEDIT

Maison des Cultures du Monde



*Collection fondée par
Series founded by
Françoise Gründ
dirigée par / headed by
Pierre Bois*

W 260015	AD 090
distribution NAÏVE	
© 1989/2005	
INEDIT / MCM	
Made in France	

ALIM QÂSIMOV

Anthologie du Muğam d'Azerbaïdjan

Anthology of the Muğam of Azerbaijan

volume 2

1. Muğam Rast.....51'20"
2. Muğam Dashti.....10'37"

61'58"

Alim Qâsimov
chant/vocals & dad
Malik Mansurov
târ
Elkhan Mansurov
kemânche

Enregistrement
Recording
05/1989
Maison des Cultures
du Monde (Paris)



Catalogue disponible sur demande / Ask for the catalogue
Maison des Cultures du Monde • 101 Bd Raspail, 75006 Paris • France
tél. +33 (0)1 45 44 72 30 • fax +33 (0)1 45 44 76 60
et sur internet / and on internet : www.mcm.asso.fr
e-mail : inedit@mcm.asso.fr

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO