

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

4 | 1991
Voix

John BAILY. *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat*

Cambridge : Cambridge University Press, 1988

Jean During



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1615>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1991

Pagination : 283-288

ISBN : 978-2-8257-0431-8

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jean During, « John BAILY. *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1615>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

John BAILY. *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat*

Cambridge : Cambridge University Press, 1988

Jean During

RÉFÉRENCE

John BAILY. *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. xi, 183 p., ill. gloss., index. Cassette disponible.

- 1 Cette monographie achève le tableau général de la musique d'Afghanistan dont deux autres ouvrages (Slobin 1976, Sakata 1983) avaient déjà brossé certaines parties. En dehors de ces derniers, les sources écrites sont rares et pour l'essentiel, John Baily présente des matériaux de première main, recueillis au cours de plusieurs séjours à Herât, dans les années 1970, durant lesquels l'auteur s'est profondément immergé dans la culture afghane. Cet accord personnel entre le chercheur et son terrain confère un ton juste à tout l'ouvrage. Malgré le niveau d'érudition remarquable et la finesse des analyses, c'est toujours de la musique, des hommes (et des femmes) que l'on y parle. Compte tenu des limites géographiques assez restreintes du sujet, on a donc une vision très complète et vivante de la musique professionnelle de Herât. Cette approche globale du fait musical couvre de nombreux aspects qui intéresseront également les ethnologues.

La musique d'art

- 2 L'ouvrage s'ouvre sur la situation géo-culturelle de la ville de Herât, suivie d'un aperçu historique. Malgré quelques données ponctuelles tirées d'ouvrages anciens, la chaîne de transmission de la musique d'art est impossible à reconstituer dans l'état actuel de nos connaissances. Dans le passé, Herât appartenait à une sphère musicale qui s'étendait de

Bagdad à Delhi et reposait sur un système plus ou moins unifié grâce à des ouvrages théoriques en arabe et en persan. Toutefois, il semble qu'après le XVI^e siècle, la science musicale ait perdu de son éclat et que cette grande tradition ait décliné à Herât, pour ne subsister qu'à l'état fragmentaire et sous des formes simplifiées. Des documents épars, soigneusement recueillis par l'auteur, laissent supposer une filiation persane remontant au moins au XIX^e siècle ; mais sur ce point, les Afghans semblent avoir perdu la mémoire. En revanche, ils rattachent leur musique classique (*klâsik*) actuelle aux *râga* de l'Inde. Des tables de comparaison mettent en parallèle les *râga* afghans et indiens. Pour plus de détails, on consultera les articles du même auteur (1981a, 1987) cités dans la bibliographie. Les modes les plus répandus sont Pâri, un mode pentatonique d'origine pashtun, Bairami, un mode de mi, Kausieh, un mode d'ut. Quelques modes sont considérés comme purement afghans (ou *pashtun*), tandis que d'autres sont dérivés des modes persans et portent encore les traces d'intonations en 3/4 de tons, toujours respectées par les rubâbistes de Herât. Le champ de l'analyse modale comparative reste encore à explorer malgré les informations précises de l'auteur. Le système afghan conserve sous des formes indianisées certains anciens modes orientaux comme Rakab, Zaoul (ou plutôt Zâwol, Zâbol) ; on en trouve d'autres qui ressemblent curieusement à des *maqam* uygurs. Enfin, la mention d'un répertoire de 72 *maqam* du répertoire des kiosques militaires *naqqâreh khâneh* ne manquera pas d'attirer l'attention des « maqâmistes » ; hélas, seuls quelques noms subsistent dans les mémoires. (Nous arrivons cinquante ans trop tard : en 1980 également, nous rencontrions, pleins d'espoir, un vieux maître qui connaissait les anciens modes « irano-orientaux » ; mais il était frappé de paralysie et ne pouvait plus jouer). Cette richesse et cette hétérogénéité modale tient aux courants multiples qui ont convergé vers l'Afghanistan. Ce pays fut une extension de l'Iran, mais l'influence de l'Inde fut très forte à l'est ; il est aussi constitué d'ethnies très diverses : en dehors des Tâjik et Pashtun de souche indo-européenne, les Turco-mongols y sont représentés par les Uzbek, les Qizilbash (XVIII^e s.) et les Hazara.

- 3 La nouvelle musique d'art provient de Kabul où, à la fin du XIX^e siècle, certaines formes indiennes, *naqhme-ye klâsik*, se fondirent avec des éléments pashtun, *naqhme-ye kashâl*, pour constituer un répertoire instrumental principalement servi par le luth *rubâb*. A partir des années 1920, à Herât également, l'influence de la Perse avec ses *ghazal* et ses *maqâm* le céda à celle de l'Inde et ses *râga*, en particulier dans le domaine le plus savant. Quant au système rythmique savant, il apparaît plus simple que celui des *râga*, plus clairement indien et nettement formalisé, utilisant des cycles de 16, 12, 10, 7, et 6 temps.
- 4 C'est également de l'Inde que la musique afghane hérita d'une théorie pragmatique et claire et de structures de composition qui permirent néanmoins l'éclosion d'un style original. L'auteur, qui a aussi une solide formation de psychologue, pose la question de la raison de cette adoption : s'agissait-il de représenter ce que le musicien savait déjà, ou de lui donner un instrument cognitif facilitant l'acquisition du savoir ? (p. 56). C'est la première fonction qui semble la plus déterminante, du moins pour une catégorie de musiciens. La connaissance, même sommaire, du solfège et des concepts indiens est de surcroît un élément de prestige, dont les femmes musiciennes, notons-le, se passent totalement (58).

Les musiques populaires

- 5 Aux formes que l'on peut appeler classiques, les Afghans opposent le concept de musique régionale, *kiliwali*, *mahali*, propre à chaque ethnie (Pashtun, Uzbek, Hazaregi). Les professionnels associent à cette catégorie le concept de musique populaire telle qu'elle est diffusée et transformée par la Radio nationale de Kabul. Ce genre extrêmement populaire a ses vedettes. Devant la diversité ethnique qui compose l'Afghanistan, on imagine les problèmes auxquels ont été confrontés les responsables musicaux de la capitale. En peu de temps s'est constitué un patchwork de musiques populaires dans lequel les éléments d'origine restent toujours identifiables. A cet égard, l'étude de John Baily est un guide utile permettant à l'auditeur étranger, et sans doute bientôt aux Afghans eux-mêmes, de trouver son chemin dans l'imbricatio des sons de radio et de cassettophones qui agrémentent anarchiquement la vie des bazars orientaux. On aurait même souhaité davantage de détails permettant d'identifier chaque style régional.
- 6 La base sur laquelle s'est développée le « genre populaire » et les adaptations régionales est la musique pashtun, en particulier, selon l'auteur (82), le style urbain comme on le trouve à Jalâlâbâd ou à Kandahar, ainsi que la tradition de la vallée du Logar (sud-ouest de Kabul). Ce style se caractérise par des cadences rythmiques fortement marquées à la fin des vers et des sections instrumentales. (Ces cadences, ainsi que le son du *rubâb* – l'instrument national – sont probablement le souvenir le plus coloré que le voyageur conserve du paysage sonore afghan). L'alternance vocal/instrumental est aussi un trait marquant, avec la bipartition *astâi/antara* (antécédent/conséquent, vers/refrain).
- 7 Le rôle de la radio est, semble-t-il, déterminant dans la diffusion du répertoire, et les musiciens professionnels apprennent beaucoup d'airs par ce biais-là (83). Ainsi, le répertoire des musiciens de Herât comporte-t-il des pièces d'origines très diverses, dont l'auteur donne des exemples :
- *kâbuli*, musique souvent modernisée, avec instruments électrifiés et éléments d'harmonisation, l'orgue électrique côtoyant le *dutâr* ;
 - *shomâli*, qui renvoie au nord du pays et aux ethnies tâjik, basé sur des types mélodiques non mesurés, *bi lai*, comme il en existe dans beaucoup de régions ;
 - *filmi* est la musique des films indiens, connue en Afghanistan bien avant l'essor des salles de cinéma grâce aux disques. Les chansons de ce type sont soit traduites, soit restituées dans leur langue originale (urdu, hindi) dont les Afghans peuvent saisir les éléments. C'est sous l'influence du cinéma indien que l'antique *dutâr* fut transformé en une sorte de *sitâr* indien ;
 - *irâni* désigne les chansons persanes largement répandues à Herât par la radio et les cassettes. Elles parviennent parfois jusqu'à la capitale, après avoir été adaptées et « afghanisées » par les chanteurs de Herât ;
 - *mazâri* désigne les airs originaires de Mazâr-i Sharif, appartenant au répertoire populaire tâjik-uzbek. On les distingue des airs proprement uzbek, provenant du répertoire spécifique du *dutâr* ou *tambûr* ;
 - les *naghme-hâ-ye bâzi* sont un genre instrumental et parfois vocal, destiné à être dansé par des jeunes gens (*bacheh-bâzi*) ; ils sont d'origine uzbek, mazâri, ou logari.
- 8 Ces emprunts s'ajoutent bien entendu au fonds proprement herâti, lui-même composé d'une strate « ancienne » et de chants nouveaux en dialecte de Herât. Ce genre appelé « régional de Herât », *mahali herâti*, inclut des chansons rurales, des hymnes soufis, des chants de noces et de théâtre. Il est, lui aussi, soumis à un processus d'urbanisation. Il

arrive que des airs anciens de Herât partent pour la capitale, et une fois adaptés, reviennent au pays dotés d'une nouvelle jeunesse. Tous ces processus sont soigneusement décrits par l'auteur. Il est possible enfin que, depuis une décennie, une nouvelle voie d'échanges se soit ouverte entre le Tadjikistan (URSS) et l'Afghanistan persanophone. L'auteur n'aborde pas la question des rapports entre ces deux peuples qui, depuis quelques années, prennent conscience de leurs liens culturels oblitérés jusqu'alors par la situation politique.

Le statut des musiciens et la vie musicale

- 9 Le statut social des musiciens et leurs idées sur la musique sont mis en évidence à travers de nombreuses anecdotes et une présentation de tous les groupes professionnels de la ville de Herât. Le statut de la musique est également évalué selon les divers points de vue des mollâs et des soufis, et selon le consensus populaire. (L'ethnomusicologue soucieux d'établir des relations claires avec ses informateurs a intérêt à tenir compte de ces catégories, de ces nuances et des valeurs différentes qu'elles revêtent en fonction du contexte).
- 10 Le terme de *sâzandeh* s'applique indifféremment à toute personne pratiquant la musique, mais celui de *musiqidân* (« connaisseur de musique »), qui lui correspond, n'est utilisé que par les lettrés. De fait, les Afghans distinguent des catégories variées. Les plus courantes sont celles opposées de *shauqi* (amateur, non rémunéré, autodidacte) et de *kesbi* (professionnel, rémunéré, héritier d'une tradition familiale). Ces deux classes, bien étudiées dans les travaux de L. Sakata, ne sont pourtant pas nettement cloisonnées et s'assortissent de subdivisions et de nuances assez subtiles (102). Ainsi, le *shauqi* peut aussi être payé, mais il ne discutera pas son salaire à l'avance et acceptera ce qu'on lui donnera ; ou encore, il pourra accéder au statut de professionnel à part entière. Certaines catégories sont déterminées par l'appartenance ethnique ou professionnelle : ainsi les barbiers *sâlmân* (possédant une échoppe), ou *dalâk* (opérant dans la rue) sont souvent acteurs, *ustâ* et joueurs de *dohol* et de *sornâ*. Leur statut est dévalorisé, de même que celui des *jat* ou *gharibzâde* qui pratiquent le théâtre populaire.
- 11 La vie musicale de Herât, du moins à l'époque où l'auteur y séjourna, est très animée, et l'on peut estimer à plusieurs centaines le nombre de musiciens, toutes catégories confondues. Ceux-ci se regroupent généralement en petits ensembles comportant *dutâr*, *rubâb*, *tabla* ou *zirbaghali*, ainsi que *surmandel*, *delrobâ*, *tanpura*. L'auteur décrit quatre groupes parmi les plus importants et représentatifs, en indiquant leur généalogie, les relations de parenté et les occupations de leurs membres, leurs sources de revenus, leur histoire. Le sentiment de supériorité qui prévaut parmi certains groupes s'appuie sur la revendication d'une généalogie plus prestigieuse, sur des compétences supérieures, sur la respectabilité de leurs membres féminins. Un exemple particulier illustre la situation d'un maître, *ustâd*, sur la scène culturelle (162 sq.) : on y suit l'ascension artistique d'un certain Amir Jân soucieux de l'emporter sur ses rivaux, mais aussi de transcender une condition dévalorisée par le discrédit dont souffrent la musique et ses tenants dans l'islam puritain, et se prévalant d'un statut d'« artiste », *honarmand*.
- 12 Au fil de ces pages (114-123), on mesure le degré d'intimité de l'auteur avec les musiciens dont il recueille les confidences. Sans doute ceux qui ont côtoyé, comme nous, ces gens de Herât seront-ils davantage touchés par ces détails, mais la lucidité de l'auteur, tempérée

par sa bienveillance latente, saura retenir l'attention du lecteur impartial. On découvre ici la dimension humaine de la vie musicale, on pénètre dans le domaine des valeurs, des mentalités, des catégories intellectuelles, on saisit le goût et la sensibilité de ces hommes. De plus, tous les processus de changements, agissant jusque sur le système lui-même, sont finement interprétés dans leurs rapports avec le nationalisme, la modernité et l'idéologie, ce qui leur donne un relief particulier. Sans doute ne s'agit-il là que de tranches de vie, d'insignifiants épisodes de l'histoire de la musique du Moyen-Orient, mais les soubresauts de l'histoire nous ont rappelé récemment la valeur des témoignages des temps révolus.¹ Une grande page de la vie musicale est tournée : c'est une chance que celle-ci ait été rédigée *in extremis*, avec un tel soin et un tel luxe de détails. L'auteur ne s'étend guère sur la situation actuelle et les perspectives d'avenir, mais le vœu qu'il formule et auquel le lecteur ne manquera pas de s'associer est que : « *the valuable cultural data I was able to collect in Herat in the 1970s will one day serve in the recovery of Afghanistan from depredation of war, a process that will require a cultural reconstruction as much as a material one* » (p. xi).

- 13 Cet ouvrage a d'autres mérites. Bien que l'auteur ne s'aventure guère dans les universaux et laisse au lecteur le soin d'extrapoler et de saisir le général dans le particulier, il est évident que certains processus soigneusement décrits ont une extension qui dépasse largement le cadre assigné à une monographie. On pense par exemple à l'abandon d'une musique d'art d'importation (persane) et à l'émergence d'une musique d'art nationale à partir d'une greffe « étrangère » (indienne) soutenue par l'avènement d'un sentiment national trans-ethnique ; ou encore, au développement d'une musique populaire urbaine intégrant des éléments ethniques hétérogènes. On a parfois l'impression de surprendre l'histoire de la musique dans une phase essentielle de son devenir et l'on imagine aisément que de semblables événements ont pu se produire ailleurs à d'autres époques.
- 14 Enfin, John Baily nous donne avec ce livre une leçon d'ethnomusicologie appliquée : il prend en compte les données historiques (notamment les récits de voyageurs), sociales, ethniques, les systèmes musicaux et les genres ; il établit les liens synchroniques et diachroniques avec les traditions voisines ; il illustre ses propos de cartes et de photos, transcrit et traduit les paroles des chansons, propose un glossaire et un index détaillés, tout en reconnaissant avoir appris la musique afghane, comme son épouse, Veronica Doubleday. Pour souligner la dimension humaine de ce travail, il nous faut préciser qu'il ne s'agissait pas seulement d'une tactique d'approche bien connue des professionnels, mais qu'il est passé maître dans le jeu du *rubâb*, ce qui explique mieux encore qu'il ne le fait lui-même (p. x), son degré de familiarité avec son sujet et son intimité avec ses « informateurs ». Cette abondance de précisions et de détails, la mention de peut-être cent ou deux cents noms de musiciens, sont un geste de reconnaissance de la musique de l'Afghanistan. Reconnaissance de sa valeur culturelle et artistique – malgré la dévalorisation dont elle est parfois l'objet de la part des intellectuels ou des docteurs de la loi – mais aussi reconnaissance du témoin étranger qui a reçu sa plus belle leçon de musique (on s'en doute dès le Prélude, p. 1) et qui fut, on le devine, l'hôte choyé de ces hommes et de ces femmes.

BIBLIOGRAPHIE

SAKATA Lorraine, 1983, *Music in the Mind : the Concept of Music and Musicians in Afghanistan*. Kent : Kent State University Press.

SLOBIN Mark, 1976, *Music in the Culture of Northern Afghanistan*. Tucson : University of Arizona Press [Viking Fund Publications in Anthropology 54].

NOTES

1. Comme signe de la rapidité de cette transformation avant même la période d'occupation soviétique, signalons ce simple fait : en 1968, dans chaque maison de thé de Herât se trouvait un *dutâr* laissé à la disposition des clients ; dix ans plus tard, nous fîmes le tour de toutes les maisons de thé de la ville sans en trouver un seul.