

- **Maîtrise en musicologie** : "*La Musique Modale en Iran, Une Mémoire Vivante*", juin 1993, Université de Toulouse, Le Mirail.  
Résumé :  
Au cours de l'histoire, la musique iranienne a subi beaucoup de changements qu'ils soient d'ordre religieux, politique ou culturel. Dans ce travail, J'ai montré certains aspects historiques et ainsi l'évolution des systèmes modaux appelés «musique *dastgâhi*».
- **DEA en musicologie** : "*Tombac et l'Histoire du Rythme en Iran*", septembre 1994, Université de Toulouse Le Mirail.  
Résumé :  
Etant aussi musicien percussionniste iranien, ce travail est consacré à la percussion principale, le "*tombac*" (*zarb*), dans ce travail, ce sont les aspects historiques, la structure et en particulier l'ensemble des techniques des jeux.
- **Doctorat en musicologie** : "*La musique savante iranienne, contribution à l'analyse des systèmes modaux et de la métrique*", octobre 2008, Université de Toulouse, Le Mirail.

### Résumé de la thèse :

La présente recherche a pour but d'étudier l'ensemble du répertoire de la musique savante iranienne appelé *radif*. Elle propose une nouvelle classification des modes de cette musique, considérant que, pendant l'ère moderne de la musique iranienne, l'influence de la théorie de la musique occidentale d'une part, et une articulation faussée entre la théorie et la pratique de cette musique d'autre part, ont conduit à une classification arbitraire des modes iraniens.

En effet, au cours de leur histoire, ces systèmes - par ailleurs très anciens -, ont subi des altérations majeures qui en ont occulté la cohérence initiale. En tant que musicien praticien et originaire de l'Iran, nous avons été confronté à bon nombre d'incohérences dans nos multiples tentatives de d'appréhension globale du système modal iranien ; les explications théoriques existantes n'ont jamais pu satisfaire totalement notre curiosité.

Dans cette thèse, nous avons – humblement – cherché à dénoncer les faux semblants. Nous avons engagé une démarche scientifique, afin d'essayer de mettre en évidence une classification plus simple et plus cohérente.

Notre position, entre émique et étique, place notre recherche au centre d'un double échange, en partageant les deux approches, tant occidentale qu'iranienne - ce que nous appelons le "partage temporel du savoir".

L'originalité de notre démarche est, qu'au lieu d'accepter tel quel l'héritage que nous avons reçu, nous avons essayé de fonder notre travail sur des aspects plus structurels et techniques, en empruntant nos méthodes à **Simha Arom**.

Le premier chapitre aborde l'aspect historique et l'origine du *radif*, les modalités de sa transmission, et situe nos démarches dans l'actuel panorama scientifique.

Le deuxième chapitre est consacré à la définition des termes et des notions utilisées dans cette musique telles que *radif*, *dastgâh* (mode), *goucheh* (les pièces mélodies) et des éléments qui les composent. Sont également étudiées les formes utilisées et l'existence du quart de ton.

Dans le troisième chapitre, nous redéfinissons certains termes et notions tels que les notes pivots, les intervalles pour pouvoir analyser les systèmes modaux – les *dastgâh*.

Dans le quatrième chapitre, nous analysons l'ensemble des *dastgâh*, les ambitus des *goucheh*, les échelles et les *goucheh* représentatifs de chaque *dastgâh*.

Les résultats de nos investigations et de nos recherches, en particulier les dix-neuf échelles extraites sont présentées dans le cinquième chapitre.

Dans le dernier chapitre indépendant des autres chapitres, nous abordons la notion de rythme (ancienne et moderne), ses règles fondamentales et aussi la corrélation entre le rythme, la poésie et le chant.

Enfin, la conclusion montre comment, en simplifiant et en rendant plus cohérente la théorie modale et rythmique de la musique savante iranienne, cette thèse ouvre de nouvelles perspectives de jeu, d'interprétation et de création, tout en restant fidèle au devoir de transmission fixé par la tradition.

## Plan de thèse

<b>AVANT-PROPOS</b>	<b>11</b>
<b>Remerciements :</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>15</b>
<b>CHAPITRE I : REPERTOIRE ET DEMARCHE</b>	<b>22</b>
<b>I.1. La "Famille d'Art" et la constitution du répertoire (<i>radif</i>)</b>	<b>22</b>
<b>I.2. La choix de notre corpus : le <i>radif</i> du maître Mirzâ Abdollâh</b>	<b>23</b>
<b>I.3. La transmission du <i>radif</i></b>	<b>24</b>
I.3.1. Transmission orale	25
I.3.2. Transmission écrite	26
I.3.3. L'enseignement rythmique	26
<b>I.4. La transcription</b>	<b>27</b>
I.4.1. École des traditionalistes purs	28
I.4.2. L'école mixte	28
<b>I.5. Notation de la percussion</b>	<b>29</b>
I.5.1. La portée de 3 lignes	29
I.5.2. La portée d'une ligne	30

<b>I.6.</b>	<b>La nécessité de porter un autre regard sur la notion de tradition</b>	<b>30</b>
<b>I.7.</b>	<b>La problématique de la transcription</b>	<b>36</b>
<b>I.8.</b>	<b>Quelques définitions</b>	<b>38</b>
	I.8.1.« Echelle », « mode » « système modal », « musique modale »	38
	I.8.2.Musique savante	39
<b>I.9.</b>	<b>Émique et étique</b>	<b>39</b>
<b>I.10.</b>	<b>Une question épistémologique</b>	<b>40</b>
<b>I.11.</b>	<b>La question de la classification des modes</b>	<b>42</b>
 <b>CHAPITRE II : LES ELEMENTS CONSTITUTIFS DE LA MUSIQUE IRANIENNE</b>		<b>45</b>
<b>II.1</b>	<b>Les fondements de la musique iranienne</b>	<b>46</b>
<b>II.1.1</b>	<b>Le Radif</b>	<b>46</b>
	• Définition	46
	- <i>Radif - é âvâzi</i> , le <i>radif</i> vocal	47
	- <i>Radif - é sazi</i> , le <i>radif</i> instrumental	50
	• Le choix du <i>radif</i>	51
<b>II.1.2.</b>	<b>Les <i>dastgâh</i>, Présentation générale des modes iraniens, selon le <i>radif</i></b>	<b>52</b>
	• La notion du <i>dastgâh</i>	52
<b>II.1.3</b>	<b>Formation et classement des <i>dastgâh</i> selon la tradition</b>	<b>53</b>
	• La formation d'un <i>dastgâh</i>	53
	• Le classement des <i>dastgâh</i>	53
<b>II.1.4</b>	<b>La différence entre un <i>dastgâh asli</i> et un <i>dastgâh fari</i> :</b>	<b>54</b>
<b>II.1.5</b>	<b>Le <i>dastgâh-é bayât-é kord</i></b>	<b>56</b>
<b>II.1.6</b>	<b>Présentation schématique des <i>dastgâh</i>, principaux et dérivés</b>	<b>57</b>
<b>II.1.7</b>	<b>Les treize <i>dastgâh</i> selon le <i>radif</i> de M. Abdollâh</b>	<b>59</b>
<b>II.1.8</b>	<b>Formation d'un <i>dastgâh</i> à partir de la notion d'octave</b>	<b>59</b>
<b>II.1.9</b>	<b>Les intervalles de quart et trois quarts de ton</b>	<b>64</b>
<b>II.1.10</b>	<b>Les <i>goucheh</i></b>	<b>66</b>
	• Structure musicale du <i>goucheh</i>	66
	• Les notes pivots	68
	- Le <i>Châhed</i>	68
	- Le <i>Noghteh-é owdj</i>	68
	- <i>L'Ist</i>	69
	- Le <i>Motéghayer</i>	69
	• Les parties du <i>goucheh</i>	70
	A - Les <i>goucheh</i> non-mesurés	70

- <i>Moghaddameh</i>	70
- <i>Tâhrir</i>	70
- <i>Froud</i>	71
B - <i>Goucheh</i> mélodico-rythmiques	71
<b>II.1.11 Problème de la classification des <i>goucheh</i></b>	<b>73</b>
<b>II.2 Un ensemble de formes musicales</b>	<b>75</b>
<b>II.2.1 L'interprétation des <i>goucheh</i> du <i>radif</i>,</b>	<b>75</b>
A - Les <i>goucheh</i> mélodiques ou non mesurés	75
B - Les <i>goucheh</i> mélodico-rythmiques, ou soumis à une métrique	77
a) Les <i>gouchehs</i> mesurés <i>Châhârmezrâb</i>	77
i - Les <i>goucheh-é châhârmezrâb</i> mixtes	80
ii - Les <i>goucheh châhârmezrâb</i> entièrement mesurés	81
iii - Les <i>goucheh-é châhârmezrâb</i> à caractère d'un <i>goucheh</i> complet	83
b) Les divers <i>goucheh</i> soumis à une métrique de la poésie classique	85
c) Les <i>goucheh</i> appelés <i>ghataât-é zarbi</i> (mesurés)	88
C - Notions complémentaires	89
a) Figures de style : les ornements	89
b) Éléments constitutifs des <i>goucheh</i>	90
c) Le rôle spécifique du <i>goucheh-é darâmad</i>	90
d) La notion de <i>mâyeh</i> et <i>mâyegi</i>	91
<b>II.2.2. <i>Badihesarâi</i>, " improvisation "</b>	<b>92</b>
<b>II.2.3. <i>Ghateh</i>, " pièce composée "</b>	<b>92</b>
A - <i>Ghateh</i> instrumentaux	93
i. <i>Pichdarâmad</i>	93
ii. <i>Châhârmezrâb</i>	94
iii. <i>Zarbi</i> ou <i>ghateh-é zarbi</i>	95
iv. <i>Reng</i>	96
B - <i>Ghateh</i> vocal	97
i. <i>Tasnif</i>	97
ii. <i>Âvâz</i>	97
C - La composition d'un <i>ghateh</i>	100
D - Présentation d'un concert	102
<b>CHAPITRE III : REDEFINITIONS DES NOTIONS ELEMENTAIRES</b>	<b>103</b>
<b>III.1 Le quart de ton</b>	<b>103</b>

<b>III.2</b>	<b>Redéfinition des notes pivots</b>	<b>106</b>
<b>III.3</b>	<b>Les intervalles</b>	<b>109</b>
<b>III.4</b>	<b>Catégorisation des ambitus des <i>goucheh</i></b>	<b>109</b>
<b>III.5</b>	<b>Les <i>goucheh</i> représentatifs de chaque <i>dastgâh</i></b>	<b>110</b>

## CHAPITRE IV : LES *DASTGÂHS*

<b>IV.1.</b>	<b><i>Dastgâh-é chur</i></b>	<b>111</b>
IV.1.1	Les <i>goucheh</i> représentatifs du <i>dastgâh-é chur</i>	118
	• <i>Goucheh-é darâmad</i> (introductif)	118
	• <i>Goucheh-é kerechmeh</i>	119
	• <i>Goucheh-é Owdj</i>	121
	• <i>Goucheh-é Chahnâz</i>	121
<b>IV.2.</b>	<b><i>Dastgâh-é dachti</i></b>	<b>125</b>
IV.2.1	Les <i>goucheh</i> représentatifs du <i>dastgâh-é dachti</i>	126
	• <i>Goucheh-é darâmad</i> (introductif)	126
	• <i>Goucheh-é owdj</i>	128
	• <i>Goucheh-é Gilaki</i>	129
<b>IV.3.</b>	<b><i>Dastgâh-é abu atâ</i></b>	<b>133</b>
IV.3.1	Les <i>goucheh</i> représentatifs	134
	• <i>Goucheh-é ramkeli</i>	134
	• <i>Goucheh-é héjâz</i>	135
<b>IV.4.</b>	<b><i>Dastgâh-é bayât-é tork</i></b>	<b>138</b>
IV.4.1	Les <i>goucheh</i> représentatifs	141
	• <i>Goucheh-é darâmad-é avval</i>	141
	• <i>Goucheh-é mehrabâni</i>	141
	• <i>Goucheh-é jâmeh darân</i>	142
<b>IV.5.</b>	<b><i>Dastgâh-é afchâri</i></b>	<b>145</b>
IV.5.1	Les <i>goucheh</i> représentatifs	146
	• <i>Goucheh-é darâmad-é avval</i>	146
	• <i>Goucheh-é arâgh</i>	149
<b>IV.6.</b>	<b><i>Dastgâh-é bayât-é kord</i></b>	<b>154</b>
IV.6.1	Les <i>goucheh</i> représentatifs	156
	• <i>Goucheh-é darâmad-é dovvom</i>	156
<b>IV.7.</b>	<b><i>Dastgâh-é navâ</i></b>	<b>159</b>
IV.7.1	Les <i>goucheh</i> représentatifs	164
	• <i>Goucheh-é darâmad-é avval</i>	164

• <i>Goucheh-é nahoft</i>	164
• <i>Goucheh majosli</i>	165
<b>IV.8. Dastgâh-é ségâh</b>	<b>168</b>
IV.8.1 Les <i>goucheh</i> représentatifs :	172
• <i>Goucheh-é châhârmezrâb</i>	172
• <i>Goucheh-é darâmad</i> (introductif)	173
• <i>Goucheh-é mokhâlef</i>	174
<b>IV.9. Dastgâh-é châhârgâh</b>	<b>176</b>
IV.9.1 Les <i>goucheh</i> représentatifs	182
• <i>Goucheh-é darâmad-é avval</i>	182
• <i>Goucheh-é muyeh</i>	183
• <i>Goucheh-é hésâr</i>	184
<b>IV.10. Dastgâh-é homâyun</b>	<b>187</b>
IV.10.1 Les <i>goucheh</i> représentatifs	191
• <i>Goucheh-é darâmad-é avval</i>	191
• <i>Goucheh-é chakâvak</i>	192
• <i>Goucheh-é bidâd</i>	194
<b>IV.11. Dastgâh-é esfahân</b>	<b>196</b>
IV.11.1 Les <i>goucheh</i> représentatifs	197
• <i>Goucheh-é darâmad</i>	197
• <i>Goucheh-é bayât-é râjeh va froud</i>	199
<b>IV.12. Dastgâh-é mâhur</b>	<b>202</b>
IV.12.1 Les <i>goucheh</i> représentatifs	211
• <i>Goucheh-é darâmad</i>	211
• <i>Goucheh-é châhârpâreh</i>	211
• <i>Goucheh-é delkesh</i>	212
<b>IV.13. Dastgâh-é râstpandjgâh</b>	<b>215</b>
IV.13.1 Les <i>goucheh</i> représentatifs :	221
• <i>Goucheh-é darâmad</i>	221
• <i>Goucheh-é oshshâgh</i>	222
<b>IV.14. Analyse d'une pièce</b>	<b>226</b>
<b>CHAPITRE V : RESULTATS DE LA RECHERCHE</b>	<b>232</b>
<b>V.1. Les <i>dastgâh</i></b>	<b>232</b>
<b>V.2. Les échelles</b>	<b>237</b>
<b>V.3. Les <i>goucheh</i></b>	<b>240</b>

V.3.1. Les <i>goucheh-é darâmad</i> (introductif)	241
V.3.2. Centonisation	241
V.3.3. Les <i>goucheh</i> répétés	242
V.3.4. Changements de nom	242
V.3.5. Les <i>goucheh</i> comprenant plusieurs parties	243
<b>V.4. <i>Ghataât-é zarbi</i> - les pièces rythmées</b>	<b>244</b>
V.4.1. Les <i>reng</i>	244
V.4.2. Les pièces provenant de la musique ethnique	244
<b>V.5. <i>Radif</i></b>	<b>245</b>
<b>LA NOTION DE RYTHME EN IRAN</b>	<b>247</b>
<b>I.1    La notion de rythme périodique ; les périodes rythmiques</b>	<b>247</b>
I.1.1    Les éléments fondamentaux de la période	247
• <i>Naghareh</i>	247
• <i>Josgh</i>	248
• Les cellules basiques ( <i>josgh</i> , pluriel <i>adjzâ</i> )	249
<b>I.2    La définition du rythme</b>	<b>252</b>
I.2.1    Périodicité	254
I.2.2    Les périodes rythmiques ( <i>Advâr-é ïghâï</i> )	254
• <i>Dor</i> (cycle)	254
• <i>Dâyereh</i> (période)	257
<b>I.3    L'évolution des cycles poétiques au cours de l'histoire</b>	<b>257</b>
I.3.1    La période pré-Islamique	257
• Les hymnes religieux de Zoroastre et la césure	257
• La corrélation entre les périodes poétiques et les périodes rythmiques	258
I.3.2    La période de l'Islam	264
<b>I.4    Les éléments fondamentaux de la poésie classique persane</b>	<b>265</b>
I.4.1    Les <i>mosavvat</i> (voyelles) et les <i>sâmet</i> (consonnes)	265
I.4.2 <i>Héjâ</i> ou <i>bakhsh</i>	265
I.4.2 <i>Arkân</i> (cellules)	267
<b>I.5    <i>Davâyer-é Arouz-é parsians</i> (les périodes poétiques persanes)</b>	<b>271</b>
<b>I.6    La corrélation entre la poésie et la musique vocale</b>	<b>271</b>
<b>I.7    Période moderne</b>	<b>275</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>277</b>

<b>Références bibliographiques</b>	<b>284</b>
<b>Discographie, Enregistrements, DVD</b>	<b>289</b>
<b>Table des figures</b>	<b>289</b>

## **Introduction de la thèse**

La musique iranienne est essentiellement monodique et modale, se différenciant ainsi considérablement de la musique occidentale, où l'art du contrepoint et de l'harmonie a bouleversé l'esthétique musicale. L'étude de la musique savante iranienne telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui est complexe.

En effet, ses caractéristiques, sa mémoire longue et la diversité des apports culturels dus à sa position géographique et en particulier les problématiques de la théorie nous conduisent à une nouvelle théorisation. Nous allons exposer globalement tous les aspects de la musique iranienne tels qu'ils existent actuellement.

Après l'islamisation de l'Iran, au VIIe siècle, plusieurs périodes se sont succédé, toutes importantes. Hélas, les premières décennies du début de l'islamisation sous la domination des Arabes en Iran (entre le milieu du VIIe et le début du VIIIe siècle) demeurent méconnues du fait de l'absence totale de documentation.

Du VIIIe au XIVe siècle, Bagdad a été le centre culturel du monde musulman, grâce à la protection financière dont les artistes ont bénéficié, et cela malgré les limites et les interdictions imposées par les différents régimes successifs. La préférence politique de cette époque, quel qu'ait été le pouvoir en place, voulait que les théoriciens (Iraniens inclus) privilégient plutôt les systèmes musicaux du monde musulman. On peut donc penser que cette époque a favorisé l'influence étrangère sur la musique arabo-iranienne<sup>1</sup>. Vers la fin de cette période cependant, l'Iran s'est dirigé vers son indépendance. La politique des gouverneurs locaux consista alors à modifier la théorie de la musique du monde musulman et à en créer une nouvelle, purement iranienne.

---

<sup>1</sup> **Farmer Henry George**, *Tarikh-é Musighi-é Khavarzamin* (l'Histoire de Musique Orientale), traduit par Behzâd Bâshi, Téhéran, publications Âgâh, 1987.



La dimension musicale la plus importante de cette période est le tempérament de la gamme de la musique iranienne par **Safiyoddin Ormavi**<sup>2</sup>, complété plus tard par **Abdolghâder Marâgheï**<sup>3</sup>.

Du XVe au XXe siècle, l'évolution de la musique paraît insignifiante : la musique savante écrite s'orienta vers une tradition orale. Il y eut, de ce fait, une perte considérable dans tous les aspects de la musique iranienne.

Puis, après une période de perturbations historiques, vers la fin du XIXe et au début du XXe siècle, la musique iranienne fut ordonnée selon de nouveaux systèmes appelés *radif*, *dastgâh*, *goucheh*, auparavant appelés *maqâm*. Nul ne sait à quel moment ce changement s'est produit, ni pour quelle raison. La nouvelle organisation de cette musique s'est opérée de manière tellement irrationnelle par rapport à l'ancienne, que nous ne sommes pas en capacité de retrouver sa genèse. Cependant, elle nous a laissé un héritage dont il faut résoudre l'énigme.

La spécificité et l'originalité de notre travail de thèse dans le panorama de la recherche scientifique d'aujourd'hui, provient d'une démarche artistique individuelle. En tant que praticien de cette musique, nous avons été confrontés à un certain nombre de contradictions entre les théories et la pratique, ce qui nous a poussé à chercher des réponses plus cohérentes. Notre apport consiste à avoir cherché à faire émerger une cohérence implicite, susceptible de rendre compte à la fois de ce que disaient les anciens maîtres de la musique iranienne et ce qui se passe dans la pratique d'aujourd'hui.

En effet, depuis que nous pratiquons la musique iranienne<sup>4</sup>, nous avons rencontré de nombreuses difficultés dans son approche théorique. Au fur et à mesure que les problèmes se sont accumulés, nous avons senti que cette problématique liée à la théorie de la musique iranienne devait être au centre de nos recherches. Nous avons remarqué que depuis la nouvelle ère, deux événements majeurs sont intervenus dans cette musique, deux phénomènes qui ont influencé et compliqué la pratique et la théorie.

Le premier est la nouvelle organisation des systèmes modaux depuis environ cent vingt ans. Le deuxième est l'influence de la musique occidentale. Cette influence vient du fait qu'au début du XXe siècle, certains musiciens ont voyagé dans les pays occidentaux et en ont étudié la musique savante. Ils ont été fascinés. Au retour, ils décidèrent, sous l'emprise de cette fascination et sur la base de leur apprentissage de la théorie de la musique occidentale, de théoriser différemment la musique iranienne.

---

<sup>2</sup> Compositeur, et théoricien du XIIIe siècle.

<sup>3</sup> Compositeur, musicien, théoricien, poète et calligraphe du XIV-XVe siècle.

<sup>4</sup> Nous avons commencé à suivre des enseignements à partir des années 1975 auprès de Mohammad Esmâïli, successeur de Maître **Téhérani** fondateur de l'école moderne de la percussion en Iran, **Mortéza Ayan** et **Bahman Radjabi**.

Ce nouvel ordre et l'influence de la musique occidentale ont rendu la musique iranienne plus complexe. Plusieurs tentatives ont cherché à rendre compte de cette complexité, mais pour le moment, elle n'a pas été entièrement éclaircie. Même si presque tous les théoriciens croient que la complexité de la musique iranienne vient essentiellement de l'influence de la musique occidentale à partir du début du XXe siècle, et même si cette influence est réelle, la complexité des systèmes actuels de la musique iranienne semble néanmoins plus ancienne. Elle remonterait à la période de l'islamisation, au moment où Bagdad était le centre de la vie culturelle du monde musulman (du VIIIe au XIVe siècle). C'est en effet à cette époque que l'influence de la musique grecque se diffusa dans la musique arabe de l'époque puis, plus tard, dans la musique iranienne, notamment par la traduction de divers ouvrages.

Les recherches effectuées au cours du XXe siècle par des musicologues occidentaux tels que **Jean During**<sup>5</sup>, **Bruno Nettl**<sup>6</sup>, **Nelly Caron** et **Dariouche Safvat**<sup>7</sup>, **Ella Zonis**<sup>8</sup>, ainsi que par les musicologues iraniens - **Mehdy Barkachli** et **Musâ M'aroufi**<sup>9</sup>, **Hormoz Farhat**<sup>10</sup>, **Mohammad Taghi Masudieh**<sup>11</sup> - n'ont jamais identifié un répertoire qui ne soit lié à un maître et qui, du point de vue de la musicologie, soit "**anonyme**". En effet, les répertoires n'ont été étudiés par les musicologues qu'à partir de corpus de pièces qui étaient conformes à la pratique de chaque maître : chaque répertoire était composé des pièces (*goucheh*) apprises auprès d'un maître, auxquelles s'ajoutaient de nouveaux *goucheh*, inventions originales ou interprétations différentes du maître.

Ces répertoires comportent de nombreuses pièces mélodiques (*goucheh*), mais ne nous indiquent pas leur nombre. De plus, chaque maître les classait selon son goût et selon la lignée à laquelle il appartenait.

D'autres problèmes subsistent, comme celui des pièces (*goucheh*), qui peuvent s'adapter à différents modes (*dastgâh*), ou bien la présence de parties semblables d'un *goucheh* dans d'autres *dastgâh*, ou encore le mélange de deux ou plusieurs *goucheh* dans un autre *dastgâh*. Tout cela a créé des divergences considérables dans la théorie et dans la pratique de la musique iranienne. Aussi, les efforts

---

<sup>5</sup> **During Jean**, *Le répertoire-modèle de la Musique Iranienne, Radif de târ et de sétâr de Mirzâ Abdollâh*, version de **Nur Ali Borumand**, Téhéran, Édition Soroush, 1991.

<sup>6</sup> **Nettl Bruno** and **Daryoosh Shenassa**, *Towards a comparative study of Persian radifs : focus on Dastgah Mahour*, Orbis Musicae, Tel-Aviv, (1983), p. 29-43.

<sup>7</sup> **Nelly Caron** et **Dariush Safvat**, *Les traditions musicales, Iran*, Paris, Buchet/Chastel-Corra, 1966.

<sup>8</sup> **Zonis Ella**, *Classical Persian Music*, Massachusetts, Harvard University Press, Cambridge, 1973.

<sup>9</sup> **Barkachli Mehdi** et **Ma'rufi Musa**, *La Musique Traditionnelle de l'Iran et les systèmes de la musique traditionnelle (Radif)*, avec transcription en notation musicale occidentale, lettre préface du **Pr. Henry Corbin**, Téhéran, publication du Ministère des beaux-arts, 1963.

<sup>10</sup> **Farhat Hormoz**, *The dastgâh Concept in Persian Music*, United States, Cambridge, Press University, 2004.

<sup>11</sup> **Mahmoüd Karimi**, *Radif vocal de la musique Traditionnelle de l'Iran*, transcription et analyse par **Massoudieh, Mohammad Taghi**, Téhéran, Ministère de la Culture et des Arts, 1978.

faits dans les années 1960 par **Rouhollâh Khâleghi**<sup>12</sup> pour s'accorder sur un répertoire acceptable par les maîtres n'ont donné aucun résultat.

Étant donné la complexité historique, le manque de documents et la confiance restreinte que l'on peut accorder à ceux qui existent, nous avons ciblé notre recherche par rapport aux systèmes de la musique iranienne actuelle. Notre but est d'aborder le corpus de la musique traditionnelle contemporaine, tout en essayant de retrouver sa trace dans les systèmes anciens. Notre travail couvre donc essentiellement la nouvelle ère dans laquelle ce changement est arrivé, et que nous allons appeler " **l'ère moderne de la musique iranienne** ".

Un des problèmes fondamentaux dans la théorisation de cette musique est lié au quart de ton. Nous avons cherché à résoudre l'énigme : nous montrons dans notre travail que l'usage du quart de ton est subjectif. L'existence d'un « système » autonome, implicite ou explicite n'est pas avérée par la pratique : celle-ci est variable en fonction des aléas de l'interprétation. Cela a pour conséquence de changer toutes les explications théoriques données jusqu'ici sur les échelles.

D'autres problèmes sont liés à la classification des modes (*dastgâh*) et aux pièces qui les composent (*goucheh*). La classification des *dastgâh* a été faite de manière arbitraire et ne suit aucune règle stable. Par conséquent il existait un désordre et une incohérence dans la hiérarchie entre les modes.

La complexité du *radif* vient de ce fait qu'il comporte à la fois les modes et les pièces mélodiques préexistants qui les composent. Ces pièces, ayant des ambitus variables, dictent la répartition des notes de l'échelle dans chaque mode, mais l'ambitus de certaines de ces pièces ne suit pas l'échelle du mode. La classification arbitraire des pièces du *radif* en douze modes impose à certains modes des notes surplus et complique la pratique de cette musique.

Notre objectif a été de réviser l'ensemble des deux cents quarante trois pièces des douze modes, les jouer, les analyser, les comparer et d'en dégager leurs ambitus. Dans cette démarche, nous avons transposé les ambitus des pièces de manière logique et cohérente. Elle nous a permis de constater qu'il existe bel et bien d'autres modes qui sont entremêlés dans les douze modes. Ceci explique pourquoi tant de pièces étaient classées dans les modes de manière incohérente.

En ce qui concerne le rythme, notre démarche consiste à montrer le fonctionnement du système périodique dans cette musique et d'en dégager les principales règles. Nous proposons, d'une part, un système de classification qui mette de l'ordre dans les modes

---

<sup>12</sup> Compositeur, chercheur et théoricien (1906-1965).

iraniens (*dastgâh*) pratiqués de nos jours et, d'autre part, analyser la notion de rythme en corrélation avec la poésie et le chant, par ailleurs mis à l'écart depuis un siècle.

Notre travail consiste d'abord à définir l'ensemble des éléments qui composent actuellement le répertoire de cette musique. Dans un deuxième temps, nous allons faire un inventaire exhaustif des deux cents quarante-trois pièces mélodiques appelées "*goucheh*", qui donnent corps aux douze modes appelés "*dastgâh*". L'ensemble de ces modes régit le répertoire de la musique iranienne appelé "*radif*". Ensuite nous mettrons en évidence l'ensemble des échelles extraites de ces modes. Enfin, nous consacrerons notre travail aux systèmes rythmiques de cette musique.

Puisque nous avons décidé de baser essentiellement notre travail sur des aspects techniques et structurels (modalité et rythme), nous avons jugé plus approprié de mettre en œuvre la méthodologie de **Simha Arom** – ce dont nous nous expliquerons dans la première partie.

Enfin, dans notre attitude générale de chercheur-musicien, nous partageons entièrement le point de vue de **John Blacking** :

« Dans un monde où le pouvoir autoritaire est maintenu grâce aux moyens de la supériorité technique et où la supériorité technique passe pour le signe d'un monopole de l'intelligence, il est indispensable de montrer que les véritables sources de la technique, de toute culture, se trouvent dans le corps humain et dans les échanges en vue d'une action commune entre corps humains. Même tomber amoureux peut avoir plus d'importance comme activité où les catégories acquises sont réordonnées que comme exercice des organes sexuels ou comme réaction hormonale. Dans un monde tel que le nôtre, dans ce monde de cruauté et d'exploitation, où prolifèrent sans cesse le toc et le médiocre dans le seul but du profit financier, il est indispensable de comprendre pourquoi un madrigal de Gesualdo, une Passion de Bach, une mélodie pour *sitar* de l'Inde ou une chanson africaine, le *Wozzeck* de Berg ou le *War Requiem* de Britten, un *gamelan* balinaï ou un opéra cantonais, ou une symphonie de Mozart, de Beethoven ou de Mahler peuvent être profondément nécessaires à la survie de l'homme, indépendamment des mérites qu'ils peuvent avoir comme exemples de créativité et de progrès technique. Il est aussi indispensable d'expliquer pourquoi, dans certaines circonstances, une "simple" chanson "populaire" peut avoir plus de valeur humaine qu'une symphonie "complexe".<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> **Blacking John**, *Le sens musical*, Paris, les Éditions de Minuit, traduction de l'anglais en 1980, p. 129.