

Musique des élites et genèse de la *popular music* (étude comparative des cas de l'Iran, de l'Azerbaïdjan et de l'Égypte)

par Sasan Fatemi* (Téhéran, Iran)

Introduction

Si la difficulté à distinguer nettement une *popular music* à proprement parler de la musique classique dans certains pays du Moyen-Orient fait croire à certains ethnomusicologues qu'ils ont affaire à des cas particuliers, c'est parce qu'on oublie très souvent que les liens particuliers qu'établit la *popular music* avec la musique classique est, surtout dans les pays capitalistes, la condition nécessaire de sa genèse. Je vais essayer de montrer que la *popular music* dans les sociétés musulmanes où l'économie de marché commence à s'installer vers la fin du XIX^e – début du XX^e siècle, a suivi, *grosso modo*, le même chemin qu'en Occident, de sorte que l'existence d'une règle plus ou moins générale concernant la genèse et le développement de cette musique dans les pays à l'économie de marché s'avère vraisemblable. Cette règle s'explique avant tout par la notion de meso-musique qui lie la catégorie de la musique classique à celle de la musique populaire (*folk music*). Viennent ensuite les liens particuliers qui unissent la *popular music* naissante à la musique classique de la culture en question. Il faut y ajouter encore, notamment pour les pays musulmans de notre étude, l'influence qu'a exercé sur leurs cultures musicales la meso-musique occidentale, considérée (bien sûr à tort) comme de la Musique Classique ou qualifiée de « musique scientifique » par le courant moderniste de ces pays. L'étude du cas de l'Azerbaïdjan montre à quel point cette règle peut être modifiée lorsqu'il s'agit de pays qui ont expérimenté un autre système économique et social, en l'occurrence le socialisme.

La meso-musique

Carlos Vega dans un article important sur la musique de masse publié en 1966 distingue une catégorie musicale qui oscille entre les deux catégories classique et populaire et qui traverse toutes les classes sociales. Cette catégorie, qu'il appelle la meso-musique, comporte essentiellement les chansons, les musiques de danse et les chansons créées à partir des musiques de danse (Vega, 1966 : 3 et 4). Vega énumère les caractéristiques de cette catégorie dont les plus importantes sont les suivantes :

1. Sur le plan formel, la *meso-musique* est une musique de structure rythmique symétrique qui s'approche pour cette raison de la catégorie de musique populaire ou *folk music* (*ibid.* : 5-8).
2. Elle est la musique la plus importante du monde car elle est écoutée plus que n'importe quelle autre musique (*ibid.* : 9).
3. A l'époque contemporaine, elle constitue la plus grande part de la musique des programmes radio-télévisés et elle est diffusée largement par les producteurs de disques, de cassettes et d'autres supports audio-visuels (*ibid.* : 9).
4. Elle est commune au milieu populaire et aux élites de la société et peut coexister sans problème avec la musique classique.

* Maître de conférences à l'Université de Téhéran.

La *meso-musique*, comme Vega l'a remarqué, n'existe pas chez les peuples, selon lui, « primitifs » et n'apparaît que dans les sociétés où les deux catégories classique et populaire existent. Elle est, de plus, selon Vega, la musique la plus industrialisée et la plus médiatisée de l'époque contemporaine, ce qui l'identifie avec la catégorie de *popular music* dont nous nous occupons ici.

Bien que Vega ait concentré son article sur la culture occidentale et que tous les exemples qu'il présente concernent cette culture (de la contredanse populaire au menuet de Lully), il précise (*ibid* : 3) que cette catégorie musicale est universelle. On peut donc dire que dans toutes les sociétés où la polarisation classique/populaire existe, il y a une catégorie musicale de construction plus ou moins simple et accessible à tout le monde, c'est-à-dire les chansons et les airs de danse, qui est appréciée aussi bien par les gens du commun que par les élites.

La genèse de la *popular music* et ses liens avec la musique classique

La *popular music* est une musique essentiellement urbaine destinée au grand public dont l'existence et l'expansion sont étroitement liées au développement des classes moyennes de la société et plus particulièrement à l'économie de marché, à la production de masse et aux mass media. C'est donc une catégorie musicale relativement nouvelle dont la genèse ne pouvait être imaginable que dans l'Occident de l'ère moderne. Aucune autre civilisation n'a connu ce phénomène dans son histoire de la musique avant le contact avec la société moderne occidentale.

Le penchant des musiciens classiques pour la simplicité et pour la création de musiques accessibles à un nombre relativement élevé d'auditeurs commence vers la fin de la première moitié du XVIII^e siècle. Rousseau (1753) considère le contrepoint et la fugue comme « des restes de barbarie et de mauvais goût » ; pour Manfredini (1998 : 935) la nouvelle musique est supérieure à l'ancienne car elle évite la complexité contrapuntique ; et « écrire pour un public plus large » devient le slogan de beaucoup de musiciens de cette époque, comme Telemann.

Au cours du XIX^e siècle, certains genres musicaux, comme l'opérette, la comédie musicale, la musique de danse et les petits genres vocaux (les meso-musiques), deviennent les espaces privilégiés d'un style populaire. Cela se traduit en même temps par une augmentation de l'offre musicale au grand public : salles de concert et maisons d'opéra populaire, *music-halls*, café-concerts, cabarets, etc.

La catégorie de la *popular music* apparaît donc d'abord comme un caractère stylistique dans la musique classique pour se développer ensuite dans certains genres de cette musique, plus susceptibles que les autres d'être écoutés par « le plus grand nombre ». Ce sont plutôt les airs de danse et les pièces vocales courtes, mélodieuses et simples, comme les airs d'opéra, les *lieder*, etc., autrement dit la *meso-musique* qui se trouve au sein de la musique classique.

La confusion de ces deux catégories pendant les premières phases du développement de la *popular music* n'est pas un sujet de controverse. Parlant des points de vue d'Adorno sur la *popular music*, Paddison (1982 : 211) remarque qu'il traitait les valse de Strauss et les opérettes viennoises avec une sorte de tolérance paternelle car elles avaient des liens avec la musique sérieuse et faisaient après tout partie de la famille.

Nettl (cité par Manuel, 1988 : 2) signale aussi la difficulté de faire une distinction, au XIX^e siècle, entre les styles classique, *folk* et *popular*. Middleton (2002 : 134) à son tour, parlant des genres musicaux comme la mélodie française et le *lied* allemand,

confirme cette confusion en soulignant le fait que « *prevailing norms are simplified for a mass market* ». A partir du début du XX^e siècle les catégories commencent à se séparer nettement : la *popular music* et ses musiciens, suivant un chemin tout à fait différent, sont désormais exclus de l'histoire de la musique d'art occidentale.

La *popular music* en Iran et en Egypte

Il n'y a pas assez de place ici pour expliquer en détail la genèse et le développement de la *popular music* en Iran et en Egypte. Mon intention est seulement d'attirer l'attention sur certains faits qui peuvent être interprétés comme règles générales de la genèse et de l'évolution de la *popular music*.

Premièrement, il faut souligner la place importante qu'occupe la meso-musique dans ces règles. En Iran le *tasnif* et en Egypte la *taqtuqa*, sortes de chanson populaire de construction simple, sont les sources principales de la *popular music*. Les deux ont suivi presque le même destin. Le *tasnif*, créé et pratiqué surtout par les musiciens populaires (les *motreb*) devient, dans les premières décennies du XX^e siècle, un genre plus élaboré où l'on utilise tous les modes principaux d'un *dastgâh*, et plus noble, en supprimant tous les éléments jugés vulgaires dans les *tasnif* anciens. Au même moment, la *taqtuqa*, qui était l'apanage des almées, acquiert ses lettres de noblesse en se complexifiant : chaque couplet a sa mélodie propre et les cycles rythmiques se multiplient (Lagrange, 1996 : 112-113). Ce processus de complexification peut être considéré comme un processus de classicisation comparable à l'introduction des chansons, des ballades et des airs de danse dans la musique classique occidentale : une caractéristique de toutes les meso-musiques du monde. Le *tasnif* et la *taqtuqa*, demeurant malgré leur sophistication relative des genres légers par rapport aux genres purement classiques, deviennent ainsi les sources principales de la *popular music* naissante dans ces deux pays et vont être rebaptisés lorsque celle-ci apparaîtra pour de bon : le premier devient *tarâne* et la deuxième *ughniyah*.

Un deuxième point, et le plus important, à retenir est la confusion des catégories musicales dans la première phase de l'apparition de la *popular music* : dans le but de satisfaire une classe moyenne qui commence à se développer rapidement, le répertoire de la musique classique des deux pays glisse graduellement vers les genres moins lourds, à savoir le *tarâne* et l'*ughniyah* et, par conséquent, les musiciens des deux sphères, classique et *popular*, se rapprochent, voire se confondent. Cette phrase du compositeur égyptien Muhammad Abd al-Wahâb nous rappelle le discours de musiciens européens du milieu du XVIII^e siècle comme Rousseau, Manfredini et Telemann : « *L'artiste de génie [...] étudie minutieusement l'opinion du public pour connaître ses désirs et ses inclinations. Cela l'aide à présenter le message de son invention musicale comme une « pilule » facile à digérer par le peuple* » (cité par Armbrust, 1996 : 63). C'est également l'opinion des musiciens iraniens même s'ils ne l'expriment pas de manière aussi explicite.

Ce qui distingue cette phase de l'évolution de la *popular music* de son homologue en Occident, c'est qu'en Iran et en Egypte cette transformation eut lieu au nom du « progrès » et du modernisme, prenant la musique occidentale comme modèle de la musique avancée. Ainsi, on considère la musique des grands maîtres du passé (les musiciens de la *Nahda* en Egypte et ceux de l'époque qâjâr en Iran), non pas comme un style (à la limite dépassé) d'une musique d'art ou classique, mais plutôt comme une musique arriérée et « non scientifique ». On se dresse contre la musique non mesurée et

improvisée, contre l'hétérophonie et plus tard la monophonie, contre des instruments jugés rudimentaires et la transmission orale, les considérant tous comme les traits d'une musique surannée. Cette réaction se concrétise dans la musique de *turâth* (héritage) jouée par la *Firqat al-Musiqa al-'Arabiyyah* (El-Shawan, 1984 et Racy, 1982 : 17, 18) et celle de l'école de Vaziri et de Sabâ jouée par les orchestres de la radio iranienne.

Mais cette occidentalisation a une particularité importante dans les deux pays : on ne cherche pas les modèles du progrès et les normes « scientifiques » de la musique occidentale dans ses grandes œuvres classiques mais plutôt dans sa meso-musique. La première et pour ainsi dire la seule musique occidentale connue dans les pays musulmans était le répertoire de marches, d'airs de danse et d'opérette qui avait été introduit par les orchestres militaires. Racy (1983 : 173) signale que la fanfare militaire en Egypte était le véhicule majeur de l'occidentalisation, ce qu'on peut confirmer également dans le cas de l'Iran. Dans les deux pays, les écoles de musique militaire étaient les premières écoles où l'on enseignait la musique occidentale (El-Shawan, 1985 : 143 et Khâleqi, 2002 : 173) et il va sans dire que la musique enseignée dans ces écoles se cantonnait au répertoire traditionnel des orchestres militaires. Il semble que pendant longtemps ce répertoire fut presque le seul à attirer l'attention des musiciens orientaux. Ce fut également le cas de la Turquie : les aristocrates-compositeurs ottomans du XIX^e siècle, impressionnés par la musique occidentale, n'ont composé que des valse, des polkas, des marches, des scottishs et des mazurkas (Kosal, 1999).

La situation est donc la suivante : on veut répondre aux demandes d'un large public, on considère la musique traditionnelle comme rétrograde et on cherche le modèle de la musique avancée dans les genres légers de la musique occidentale ; il en résulte donc que les grands musiciens jugent respectable de composer des *tarâne* et des *ughniyah* à condition de recourir à un grand orchestre à l'occidentale et, de temps en temps, aux rythmes des danses occidentales comme le tango et la valse. Ainsi, ils ne seront pas considérés comme des compositeurs de musique légère et ils passeront pour des héros de la modernisation de leur culture musicale nationale.

La confusion des catégories a aussi une autre facette. On n'abandonne pas complètement les genres sophistiqués en les remplaçant par la version « noble » des genres légers, mais on essaye de les simplifier pour les rendre plus accessibles à la classe moyenne de la société. L'*ughniya mutawwala*, en Egypte, et le style *golhâ*, en Iran, sont les résultats de cette simplification. Le premier, que Lagrange (1996 : 135) appelle « la variété 'sérieuse' », est plutôt lié au nom d'Umm Kulthum qui, selon Danielson (1997 : 13), utilisait dans les années 1920 environ 23 *maqâm* tandis que dans les années 1960 elle n'utilisait plus que les huit *maqâm* fondamentaux. Il en va de même des cycles rythmiques utilisés dans ses *ughniyah*. Le style *golhâ*, lui aussi, était adopté par les musiciens qui, selon Daring (1984 : 190), jouaient les *gushes* de façon simplifiée en usant d'un vocabulaire assez pauvre. De plus, dans les deux pays, les grands musiciens de cette « variété sérieuse » s'impliquaient également dans la *popular music*. Ce que Racy (1982 : 6) trouve « impensable » dans certaines cultures, à savoir la présence des grands musiciens dans le cinéma égyptien, est bien réel en Iran : des chanteurs et chanteuses de *golhâ* ont loué leur voix aux films les plus commerciaux.

La confusion est totale mais elle n'a pas duré très longtemps en Iran. Contrairement au cas de l'Egypte, où cela s'est terminé par la domination presque complète de la *popular music*, un mouvement de « retour au passé » initié vers la fin des années 60 par les grands maîtres « non médiatisés » et presque inconnus de la masse populaire, y a mis

fin. Par la suite, la séparation des domaines sera parfois radicale, la nouvelle génération formée par ces grands maîtres essayant de se démarquer de la plupart des figures médiatisées de la musique iranienne, allant même jusqu'à récupérer la meso-musique classicisée de l'époque « pré médiatique », la rebaptisant « *tasnif* » pour la distinguer des *tarâne* radiophoniques et l'orientant vers une nouvelle voie très distincte du *tarâne*. Après une période de confusion, la musique classique iranienne poursuit donc son chemin sans être confondue avec la *popular music*.

Le cas de l'Azerbaïdjan

Peter Manuel (1988 : 15) attire l'attention sur le fait que, malgré l'absence de l'économie de marché dans les pays socialistes, la *popular music* y était présente parce que certains aspects essentiels de cette catégorie musicale sont inhérents à la dissémination médiatique. Selon lui, dans ces pays aussi, la *popular music* « *ultimately entails commodification, the reinforcement of passive consumption [...] and the alienation of the performer from musical product* ». La ressemblance ne se limite pas à ces facteurs extra-musicaux, elle est également identifiable sur le plan musical. En fait, la *popular music* des pays socialistes est née, elle aussi semble-t-il, de la médiatisation et, dans le cas des républiques asiatiques, de l'occidentalisation de leurs meso-musiques. Pour l'Azerbaïdjan, il s'agit du *mâhni*, chanson lyrique appartenant au domaine de la *folk music*.

Manuel (*ibid.*) parle également des différences : « *Superstar hype tends to be negligible ; commercial promotion of artists is inconsiderable [...] Music is not tied to advertisements* », etc. Et j'ajoute, au moins dans le cas de l'Azerbaïdjan, que la confusion des catégories ne s'y produit pas et que la musique des élites (l'art du *muqâm*) garde ses distance avec la *popular music*.

En fait, le *muqâm* azerbaïdjanais a été hautement valorisé pendant toute la période soviétique et ne s'est pas départi de son haut statut artistique dans les circonstances festives auxquelles il était traditionnellement attaché, notamment dans la région d'Apsheron. Mon enquête sur le terrain, pendant laquelle j'ai interrogé plusieurs maîtres du *muqâm*, a montré que la notion de réjouissance publique était étrangère à l'esprit des fêtes où l'on jouait cette musique. La rareté de la danse, la présence silencieuse et attentive d'un auditoire connaisseur pendant les séances musicales consacrées au *muqâm*, l'incompatibilité de ces séances avec l'acte de manger et de boire, nous conduisent à la conclusion que le *muqâm* dans ces circonstances sérieuses et graves, se protégeait sévèrement des auditeurs désinvoltés. Les maîtres du *muqâm* restaient d'ailleurs toujours à l'écart de l'ensemble *gârmon-nâqârâ* (accordéon-timbales) qui de son côté animait la fête avec des chansons légères, ou *mâhni*, et des airs de danse. Cette attitude des maîtres lors des fêtes, tout comme le fait que le *muqâm* n'ait jamais donné lieu à l'émergence d'un style simplifié montrent que pendant toute la période soviétique, il n'y eut aucun effort de popularisation de cette musique ni aucun maître de statut ambigu.

Conclusion

Les chercheurs comme, entre autres, Racy (1982 : 6), Danielson (1987 : 26 ; 1988 : 142 ; 1996 : 301 ; 1997 : 14 et 46) et Powers (cité par Racy, 1982 : 4) qui ont mis en évidence la confusion des catégories musicales dans les pays du Moyen-Orient au XX^e siècle et ont signalé la non-pertinence des notions de classique et *popular* dans la

classification des genres musicaux de ces pays à cette époque, n'avaient pas tort. Les faits confirment leurs remarques. Mais de cela, on ne peut pas conclure comme Racy (*ibid.* : 22) que « *paradigmatic approaches and distinctions such as 'classical music', 'court music', and 'popular music' have limited utility for the researcher of world music cultures* ». Tout au contraire, c'est en examinant de près le mécanisme de la genèse et du développement de la *popular music*, qui met en évidence les rapports inhérents de cette nouvelle catégorie avec celles de la musique classique et de la meso-musique, qu'on peut expliquer cette confusion.

Si d'un côté, Racy (*ibid.* : 16) dans son tableau présentant tous les domaines musicaux du Caire au XX^e siècle, évite les termes « *popular* » et « *classique* » dans l'appellation des deux domaines importants qu'il baptise « *central domain music* » et « *pre-1919 music* » et, de l'autre, Nettl (1978 : 149) dans un tableau similaire, mais cette fois pour le Téhéran des années 1970, appelle sans hésitation les équivalents de ces deux domaines dans la culture musicale iranienne, respectivement « *Mainstream popular* » et « *classical* », c'est probablement parce que le mouvement de « *retour au passé* », qui a fortement contribué à la « *re-séparation* » des catégories classique et *popular*, avait déjà commencé en Iran, contrairement au cas de l'Égypte.

La *popular music* a comme source la meso-musique qu'on trouve souvent au sein de la musique classique. Au cours de sa genèse, elle est confondue avec la musique classique mais s'en re-sépare par la suite. La confusion ne se produit pas dans les pays où l'économie de marché est absente et la re-séparation peut ne pas se produire dans certaines cultures.

Bibliographie

Armbrust, W.

1996 *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Danielson, V.

1987 « The Qur'an and the Qasidah : Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthum », *Asian Music*, Vol. 19, No. 1, pp. 26-45.

1988 « The Arab Middle East », in Peter Manuel, *Popular Music of the Non-Western World*. New York, Oxford : Oxford University Press.

1996 « New Nightingales of the Nile : Popular Music in Egypt Since the 1970s », *Popular Music*, Vol. 15, No. 3, pp. 299-312.

1997 *The Voice of Egypt : Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago and London : The University of Chicago Press.

During, J.

1984 *La musique iranienne. Tradition et évolution*. Paris. : Recherche sur les civilisations.

El-Shawan, S.

1984 « Traditional Arab Music Ensembles in Egypt Since 1967 : the Continuity of Tradition within a Contemporary Framework ? », *Ethnomusicology*, XXVIII/2.

1985 « Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825-1985): The integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment », *Asian Music*, XVII/1.

Khâleqi, R.

2002 *Sargozasht-e musiqi-ye Iran*. (Histoire de la musique de l'Iran). Téhéran : Mahoor.

Kosal, V.

1999 *Western Classical Music in the Ottoman Empire*. Istanbul: Istanbul Stock Exchange.

Lagrange, F.

1996 *Musiques d'Égypte*. Paris : Cité de la musique/Actes Sud.

Manfredini, V.

1998 « A Defense of Modern Music and Its Distinguished Practitioners », (1788) translated by Wye J. Allanbrook, *Source Readings in Music History*, edited by Oliver Strunk, Revised Edition, edited by Wye J. Allanbrook, Leo Treitler (General Editor), New York/London: Norton.

Manuel, P.

1988 *Popular Musics of the Non-Western World : An Introductory Survey*. New York, Oxford : Oxford University Press.

Middleton, R.

2002 « Popular Music : I. Popular Music in the West », in Stanley Sadie et John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed.

Nettl, B.

1978 « Persian Classical Music in Tehran : The Processes of Change », *Eight Urban Musical Cultures, Tradition and Change*. Ed. Bruno Nettl.

Paddison, M.

1982 « The critique criticised : Adorno and popular music », *Popular Music*, n° 2. Cambridge, London : Cambridge University Press.

Racy, A-J.

1982 « Musique in Contemporary Cairo : A Comparative Overview », *Asian Music*, XIII/1.

1983 « Music in Nineteenth-Century Egypt : An Historical Sketch », *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. 5. Los Angeles: University of California.

Rousseau, J-J.

1753 « Lettre sur la musique française ».

Vega C.

1966 « Mesomusic : An Essay on the Music of the Masses », *Ethnomusicology*, X/1.