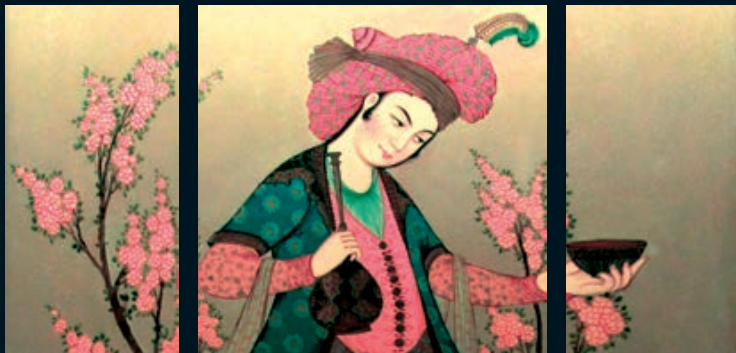


**Iran**

# **MUSIQUE DE L'ÉPOQUE QAJARE**

**Ensemble Delgosha**



**Iran**

# **MUSIC OF THE QAJAR ERA**

**Delgosha Ensemble**

## AVÂZ-E AFSHÂRI

1. Pishdarâmad-e afshâri (comp. Reza Mahjoubi) .....	4:20
2. Ney o avâz (poème de   poem of Hafez).....	3:48
3. Chahârmezrâb-e afshâri (comp. Mousa Maroufi).....	1:16
4. Ud o avâz (poème de   poem of Hafez) .....	3:01
5. Tasnif : « Yâram be yek la pirhan » (trad.) .....	3:42
6. Ney o avâz (poème de   poem of Abolqâsem Lahuti Kermanshâhi) .....	4:10
7. Chahârmezrâb-e afshâri (comp. Abol Hasan Sabâ).....	2:19
8. Improvisation au târ   Târ improvisation .....	1:32
9. Tasnif : « Del maband » (trad.).....	3:37
10. Reng-e afshâri (comp. Reza Mahjoubi).....	1:02

## AVÂZ-E DASHTI

11. Pishdarâmad-e dashti (comp. Reza Mahjoubi) .....	3:58
12. Improvisation à la kamancheh   Kamancheh improvisation .....	2:57
13. Chahârmezrâb-e dashti (comp. Abol Hasan Sabâ).....	1:30
14. Ney o Avâz (poème de   poem of Nezam Vafa Kashani).....	5:44
15. Tasnif : « Gol Ozar » (trad.) .....	5:25
16. Târ o Avâz (poème de   poem of Saadi Shirazi).....	2:43
17. Tasnif : « Mashkan dele man » (trad.) .....	6:07
18. Reng-e dashti (comp. Gholam Hossein Bigjeh Khani) .....	2:31

## ENSEMBLE DELGOSHA

Siamak Jahangiry, <i>ney, arrangements, direction</i>	Ariya Piratâi, <i>târ</i>
Pantea Alvandipour, <i>chant/vocals</i>	Hamid Khansari, <i>ud</i>
Vahid Fataei, <i>tombak</i>	Elmira Mardaneh, <i>kamancheh</i>

---

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements et mixage réalisés par Amir Mardaneh au studio Delârâm en février 2012.  
1<sup>ère</sup> et 4<sup>ème</sup> de couverture : peintures qajares du palais du Golestan à Ispahan ; 3<sup>ème</sup> de couverture :  
céramique qajare. Notice originale, Maryam Gharasou. Révision anglaise, Frank Kane. Traduction  
française, mise en page, Pierre Bois.

INEDIT est une marque de la Maison des Cultures du Monde (fondateur Chérif Khaznadar – direction Arwad Esber).

# Iran

## MUSIQUE DE L'ÉPOQUE QAJARE

L'Histoire de la musique persane a connu tant de péripéties que son récit complet demanderait des centaines de pages. On se limitera donc ici à un rapide aperçu avant de se pencher sur la période qui nous intéresse : l'époque qajare (1781-1925).

L'Iran moderne est l'héritier d'une ancienne civilisation que l'on dit remonter à environ 6000 ans. Quelques vestiges révélés par les fouilles archéologiques, notamment des inscriptions et des bas-reliefs peints, une flûte d'argile et une trompe en métal trouvées à Suse et Chogha Mish, une représentation de musiciens *rameshgar* sur d'anciennes inscriptions, sont tout ce qu'il reste de cette ancienne civilisation. Mais les historiens ont supposé que la musique et les musiciens jouissaient d'une position privilégiée et respectée à la cour des rois perses. Le poète Nizamî-i Arûzî-i Samarqandî (XII<sup>e</sup> s.) rapporte qu'à la cour des rois perses quatre fonctions étaient considérées comme primordiales : les *mobad* (religieux), les *herbad* (ministères), les *spahbed* (soldats), et les *rameshgar* (musiciens).

Il est cependant des périodes où la musique va perdre ce statut privilégié, comme pendant l'Âge sombre de la musique où le nombre de musiciens et la pratique instrumentale

déclinent brutalement à cause du dogmatisme religieux et des interdits qui en résultent. Depuis l'introduction de l'islam jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle, une véritable science de la musique s'est développée en Iran. Les textes et traités de savants tels qu'Al-Fârâbî (872-950), Safî al-Dîn al-Urmawî (1216-1294) et Abd al-Qadir al-Maraghi (ca. 1360-1435) établissent les fondements de la théorie musicale persane et conservent aujourd'hui toute leur valeur, quelles qu'aient pu être les transformations ultérieures de cette tradition musicale.

Si l'époque de la dynastie safavide (1501-1736) est qualifiée d'Âge sombre de la musique, c'est qu'il n'en subsiste aucune trace écrite sur plusieurs décennies. La musique est interdite par le gouvernement et les autorités religieuses, et les chanteurs et instrumentistes n'ont plus le droit de se produire en public et doivent se cacher ou rester enfermés dans leurs maisons. Des chanteurs tirent cependant parti du développement du *ta'zieh* (un théâtre religieux commémorant le martyr de l'imam Husayn à Kerbala) et de la tradition des *rozeh khani* (chants de deuil et de lamentation en l'honneur de la famille du Prophète) pour interpréter, conserver et transmettre leur art et leur répertoire sous forme de chants religieux. Les

instrumentistes en revanche n'ont aucune possibilité de jouer ni d'enseigner en dehors de la sphère privée. Cette prohibition connaîtra son apogée sous le règne de Nader Shah (1736-1747).

À partir de 1750, Karim Khan Zand, le fondateur de la dynastie Zand, s'emploie à faire revivre la culture et les arts persans et grâce à des penseurs et des artistes comme Mirza Nasir Esfahani (mort en 1778) ou le célèbre joueur de luth *setâr* Moshtaq-Alishah Kermani, on assiste à une vraie renaissance de la musique.

Après la brève parenthèse de la dynastie zand et une décennie de guerre, les Qajar accèdent au pouvoir. Avec l'abrogation progressive des interdictions, elle recrute les meilleurs musiciens du moment dont certains ont travaillé pour les Zand. Des chroniques rapportent par exemple que le premier roi qajar, Agha Muhammad Khan (1742-1797), aimait qu'on lui récitât le soir le *Shahnameh* (le Livre des Rois) et jouait de temps à autre du luth à deux cordes *dutâr*. On sait aussi que le harem de Fath Ali Shah Qajar (1771-1834) entretenait deux ensembles de musiciennes dirigés par Ostad Mina et Ostad Zohreh. Mais c'est sous le règne de Naser al-Din Shah Qajar (1848-1896), quatrième roi qajar, que va s'opérer un véritable changement. Car si l'incompétence politique des rois qajars est notoire, on leur doit en revanche d'avoir restauré les arts et la culture iranienne après le déclin de l'ère safavide.

Selon plusieurs chercheurs, dont Abbas Amanat cité par Sykes, la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est, après des années de silence et d'obscurantisme, une période particulièrement brillante de la culture iranienne et la musique de cour et la musique de chambre connaissent sous le règne de Naser al-Din Shah (1831-1896), un essor sans précédent grâce à de grandes familles cultivées et mélomanes.

Le chancelier de l'empire Amir Kabir fonde en 1846-47 l'Institut des arts et des sciences, *Dar al-Fonun*, où la musique fait l'objet d'un enseignement académique. Naser al-Din Shah y fait venir le musicien français Alfred Jean-



Amir Kabir (1807-1852)

Baptiste Lemaire (1868). Il lui confie la création de la première fanfare militaire et lui commande le premier hymne national. Deux groupes de musiciens de cour sont alors au service de Naser al-Din Shah Qajar. L'un est dirigé par Sadeq Khan, un virtuose du *santûr*, l'autre par Ali Akbar Khan Farahani, un maître du *târ* et du *setâr*. Ce dernier est si proche du roi qu'il passe l'essentiel de son temps à ses côtés. On raconte également qu'une des quatre portes de la chambre royale donne sur une pièce réservée aux musiciens de sorte que le roi peut écouter de la musique à toute heure de la journée. Certes, la situation des musi-



Naser al-Din Shah (1831-1896)

ciens n'est pas celle que connurent leurs lointains prédécesseurs, mais elle s'est améliorée. On doit à Ali Akbar Farahani (1820-57) et à ses descendants la refonte totale de la théorie musicale persane et de son système classificatoire. Rompant avec la théorie des *maqâm* (modes mélodiques) et des *advâr* (cycles rythmiques) établie par Al-Fârâbî et Safî al-Dîn al-Urmawî, Ali Akbar Farahani s'efforce d'établir de nouveaux principes sous une forme scientifique et systématique. Il répartit les différents *maqâm* en sept classes principales appelées *dastgâh* et cinq classes dérivées appelées *avâz*.



Ali Akbar Farahani et son fils Mirza Hossein Gholi

Chaque *dastgâh* rassemble un mode principal et des modes secondaires (*sh'obe*) sur lesquels sont composés des mélodies-types ou *gushe* qui servent de base à l'improvisation, ainsi que des préludes et des interludes instrumentaux. Tout ce matériel mélodique et rythmique forme un répertoire savant, le *radif*, dont il existe diverses variantes selon les écoles (c'est-à-dire les lignées de musiciens) ou les régions. C'est donc un véritable système qui est reconstruit sur l'héritage théorique des

Anciens et sur la transmission empirique intergénérationnelle (Caron & Safvate, 1966). Avec la création d'établissements éducatifs, de nouvelles générations de musiciens vont accompagner cette évolution de la musique persane.

Naser al-Din Shah est aussi très attiré par le *ta'zieh*, ce théâtre religieux qui, chaque année pendant le mois de *muharram*, commémore le martyr de l'imam Husayn. Il fait bâtir à côté de son palais un amphithéâtre à ciel ouvert pouvant accueillir jusqu'à 4.000 spectateurs, le *Takiyeh-e Dawlat*, et y organise des représentations de *ta'zieh* avec les meilleurs interprètes. Le chef de la troupe de *ta'zieh*, par exemple, maîtrise si bien le chant persan qu'on l'a surnommé *Moein ol-Boka* (celui qui fait pleurer). Le *ta'zieh* devient ainsi une sorte d'école de chant classique où vont se former de grands chanteurs tels que Seyed Ahmad Khan et Eqbal Azar. Grâce au *ta'zieh* et aux



*rozeh khani*, la ville d'Ispahan, déjà reconnue comme capitale culturelle, voit éclore une école de chant d'autant plus fameuse que les instruments de musique sont bannis. Ce lien privilégié avec la littérature et la religion confère au chant une prééminence qu'il n'avait pas auparavant et qu'il va désormais conserver.

Avec la nouvelle génération formée dans le département de musique militaire de *Dar al-Fonun*, l'Iran s'ouvre à la musique occidentale.

Il reste désormais à faire sortir la musique savante persane du cénacle de la cour royale. Disciple de la famille Farahani, Darvish Khan (1872-1926, photo) est le créateur d'une nouvelle forme musicale, un prélude instrumental appelé *pishdarâmad* (littéralement « avant de commencer »). Mais il est aussi l'un des fondateurs de l'*Anjoman e Okhovvat* (la Confrérie)

pendant la Révolution constitutionnelle de 1906. Cette association qui comprend des musiciens issus de la société civile et ne travaillant pas pour la cour, va contribuer au rayonnement de la musique persane dans la société de l'époque. Des paroliers tels qu'Aref Qazvini (1880-1933) vont se servir du *tasnif*, une forme vocale classique jusqu'alors composée sur des poèmes d'amour, pour témoigner de la dure condition du peuple. Conquis par ces textes qui le personnifient, le public se familiarise aussi avec la musique. Et c'est ainsi

que la musique, escamotée pendant plusieurs siècles puis confinée à la cour royale, se propage à travers toute la société. Et si les musiciens ne jouissent pas encore d'une totale liberté, on voit cependant apparaître des chanteuses et des femmes instrumentistes.

Les premiers enregistrements sonores en Iran datent de 1906. Quelques musiciens de l'époque de Naser al-Din Shah sont alors encore vivants et ils vont laisser les premiers témoignages enregistrés de l'histoire musicale de ce pays. On peut ainsi entendre des enregistrements de flûte *ney*, de luth *târ*, de viole *kamancheh*, de tambour *tombak*, de tympanon *santur*, mais aussi d'instruments européens comme le violon, le piano, la flûte, le piccolo, l'harmonium, la clarinette ou le clairon.

Sous le règne du dernier roi qajar, Ahmad Shah (1909-1925), les affaires culturelles sont confiées à un groupe de musiciens et à leurs disciples, ce qui bénéficie fortement à la diffusion de la musique. En 1924, soit cinquante ans après la création de *Dar al-Fonun*, Col. Alinaqi Vaziri fonde la première école de musique d'Iran inspirée des modèles allemand et français. Au même moment commence à se produire en public celle qui deviendra la "reine de la musique persane", Qamar ol moluk Vaziri (1905-1959). Accompagnée par les plus grands instrumentistes de l'époque, elle interprète et enregistre des œuvres aujourd'hui considérées comme un trésor de l'art vocal iranien. La voix de Qamar ol moluk Vaziri, sa person-

nalité charismatique, dégagent une aura de liberté, d'invulnérabilité, inconnue depuis des siècles. Elle n'a aucun lien avec la cour et ne se soucie guère des préjugés traditionnels de son temps. Elle chante avec passion, dans un style vocal inimitable, inspiré par le chanteur de l'époque qajare Seyed Hossein Taherzadeh (1882-1955), au point que personne ne parviendra jamais à rivaliser avec elle, que ce soit par l'étendue du registre, la rapidité et la souplesse du vibrato, la délicatesse des ornements. À sa mort elle laissera un souvenir impérissable.

Depuis 1979, les chanteuses sont rares en Iran. Pourtant, malgré les restrictions, quelques-unes comme Hengameh Akhavan (1957-) et Parisa Va'ezzi (1949-) s'efforcent de maintenir et de transmettre cette culture et cette tradition d'art professionnel. Mais comme depuis trente ans elles ont rarement l'occasion de jouer, que ce soit en Iran ou à l'étranger, elles demeurent mal connues du grand public.

Si les Iraniens sont conscients de l'ancienneté des fondements théoriques de leur musique, grâce notamment aux travaux de musicologues européens comme le baron français Rodolphe d'Erlanger (1872-1932) ou plus récemment l'Allemand Thomas Auger, on ignore en revanche presque tout de l'héritage musical persan antérieur à l'époque qajare. Les causes de cette lacune sont l'inexistence d'un système de notation, la pauvreté du matériau recueilli et enregistré compara-

tivement à la Turquie ottomane ou à l'Inde, et les troubles politiques qui agitérent l'Iran au  $xx^e$  siècle. Le patrimoine musical classique se limite donc au répertoire qui s'est constitué sous les Qajars entre 1840 et 1920 et qui comprend des chants (*tasnif*) et des pièces instrumentales *reng* et *chahârmezrâb*. Mais pour limité qu'il soit, ce patrimoine fut une grande source de créativité pour les compositeurs et les improvisateurs de l'époque qajare et il le demeure aujourd'hui pour des musiciens et compositeurs tels que Siamak Jahangiry.

Siamak Jahangiry travaille depuis des années à la renaissance de la musique qajare. Il en propose ici une relecture originale, fondée sur sa compréhension intime du système modal persan, sa maîtrise de l'instrumentation et son souci de préserver la spécificité du langage musical de cette époque. Dans ce quatrième album consacré à l'art musical qajar, il a choisi la chanteuse Pantea Alvandipour qui, bien qu'inconnue du public iranien, est aujourd'hui l'une des seules capables de reproduire le style vocal de Qamar ol moluk Vaziri et des autres grandes chanteuses de son temps.



Siamak Jahangiry (© Sadaf Pourshakibai)



Pantea Alvandipour (© Sadaf Pourshakibai)



Cet album présente deux suites de chants et de pièces instrumentales dans les modes *Avâz-e Afshâri* et *Avâz-e Dashti*. Chaque suite comprend diverses formes musicales qui s'organisent suivant la tradition : ouverture *pishdarâmad*, puis alternance de chants non mesurés *sâz o avâz* accompagnés par un instrument, de pièces instrumentales rythmées *reng* et *chahârmezrâb*, d'improvisations instrumentales en solo et de chansons *tasnif*. En ce qui concerne les *tasnif* les plus anciens (pages 9, 15 et 17), seules les parties chantées avaient été préservées par la

transmission orale ; les passages instrumentaux qui alternent avec le chant ont donc été reconstitués par Siamak Jahangiry qui a également esquissé les trames mélodiques des *sâz o avâz*, laissant à ses musiciens le soin de les interpréter et de les développer librement. En définitive, si le schéma général de la suite est fixé par la tradition, le choix des pièces et des poèmes ainsi que les parties improvisées est assuré par les interprètes, de sorte que chaque interprétation d'une suite dans un mode donné constitue en soi une version unique.

---

### AVÂZ-E AFSHÂRI

#### 1. Pishdarâmad-e afshâri

Composition de Reza Mahjoubi (1900-1966) dans le mode *afshâri*.

Le *pishdarâmad* est une forme inventée par Darvish Khan (1872-1926). C'est un prélude instrumental lent ou modéré qui peut être composé sur différents cycles rythmiques. Il est généralement joué au début d'une suite et permet d'introduire les motifs mélodiques principaux (*gushe*) du *dastgah* ou de l'*avâz*.

#### 2. Ney o avâz

*Cho bâd azm-e sar-e koy-e yâr khâham kard*  
Pantea Alvandipour, chant  
Siamak Jahangiry, *ney*.

*Sâz o Avâz* signifie littéralement l'instrument et le chant. Il s'agit d'une forme de chant non mesuré et largement improvisé sur l'accompagnement d'un instrument mélodique. Comme c'est souvent le cas dans les traditions orientales, le poème est librement choisi par les interprètes. Il s'agit-là des deux premiers distiques d'un *ghazal* de Hafez (1315-1390). L'usage veut que l'on identifie le poème par son premier vers.

Le *ney* persan est une flûte oblique en roseau à embouchure terminale. Parent du *nây* arabe et du *ney* turc, il s'en distingue cependant par sa technique de jeu. En effet, au lieu de placer l'embouchure contre les lèvres, le musicien l'appuie sur les dents produisant un timbre spectaculaire, à la fois nasalisé et bruité.

*Comme le vent, je m'élançai vers la maison du bien-aimé*

*Embaumer mon souffle de son parfum musqué.*

*Tout ce que j'ai acquis de savoir et de religion  
Je le déposerai aux pieds du bien-aimé.*

### 3. Chahârmezrâb-e afshâri

Composition de Mousa Maroufi (1889-1965).  
Le *chahârmezrâb* est un intermède instrumental composé sur un cycle rythmique fondé à l'origine sur quatre (*chahâr*) mouvements de plectre (*mezrâb*) du luthiste. Cette forme était autrefois réservée aux instru-



Hamid Khansari (© Arbi Keshishiyani)

ments à corde frappées et pincées mais de nos jours, elle est jouée par tous les instruments ou en ensemble.

### 4. Ud o avâz

Pantea Alvandipour, chant

Hamid Khansari, *ud*

Suite du ghazal de Hafez.

Le *ud* est un luth à manche court et à caisse piriforme utilisé dans tout le monde arabe, en Turquie et en Iran. Sa grande caisse piriforme et ses cordes doubles en nylon lui confèrent une sonorité profonde et veloutée.

*Où est le vent de Saba que je sacrifie mon être  
sanglant*

*Pour la beauté des cheveux de mon bien-aimé.*

*Je vais m'anéantir en songeant à ton œil  
Et renouveler notre serment.*

### 5. Tasnif ancien

*"Be yek lâ pirhan"*

Arrangement de Siamak Jahangiry

Le *tasnif* est une chanson généralement anonyme, de tempo lent ou rapide dans laquelle chanteur et instrumentistes se répondent en alternance. L'introduction est inspirée d'un *reng* d'Ali-Naqi Vaziri (1887-1979).

*Mon aimé, finement vêtu, sommeille dans la roseraie.*

*Je tremble que le parfum des fleurs ne le tire  
de son ivresse.*

Ô soleil ! Pose avec douceur le pied dans la  
maison de mon aimé,  
Il dort, je redoute que le bruit de tes pas le  
réveille.

J'ai confectionné un habit de verdure pour  
mon amour  
Mais si douce est sa peau que je crains qu'il  
ne l'irrite !

## 6. Ney o avâz

"*Asheqâm, asheq be royat gar nemidâni, bedân*"  
Pantea Alvandipour, chant  
Siamak Jahangiry, *ney*  
Poème d'Abol Qâsem Lahûti Kermanshâhi  
(1887-1957).

Les interprètes quittent le mode *afshâri* et  
improvisent sur un *gushe* du mode *araq* qui  
constitue l'un des points culminants du  
développement de l'*avâz afshâri*.



Ariyâ Piratâi (© Pourang Piratai)

Je suis épris de tout ton être, sache-le si tu  
l'ignores !  
De longtemps, je brûle d'être à toi, sache-le si  
tu l'ignores !

N'écoute pas les calomnies, je suis fidèle à  
mon serment,  
J'essaie de te rejoindre, sache-le si tu l'ignores !

Si mon cœur demeure dans ta maison,  
C'est par un de tes cheveux qui le tient lié,  
sache-le si tu l'ignores !

Que mon adversaire se consume, que la  
jalousie l'aveugle,  
Je baiserais ton visage, sache-le si tu l'ignores !

## 7. Chahârmezrâb-e afshâri

Composition d'Abol Hasan Sabâ (1902-1957)  
arrangée par Siamak Jahangiry.

## 8. Improvisation au târ

par Ariyâ Piratâi.

Le *târ* (littéralement "corde") est, avec le *setâr*,  
l'un des deux luths à manche long de la  
musique savante persane. Le musicologue  
allemand Curt Sachs le qualifie de luth étrangle-  
glé (*kerblaute*) en raison de la forme en 8 de sa  
casse. Celle-ci est taillée dans une pièce de  
bois de mûrier et une peau de péricarde de  
bovin sert de table d'harmonie. Le manche,  
généralement en noyer, est muni de frettes.  
Autrefois, l'instrument comportait cinq  
cordes (une corde simple et deux cordes

doubles), une sixième a été ajoutée au début du XX<sup>e</sup> siècle par Darvish Khan, accentuant sa sonorité puissante et généreuse. Ici, l'artiste improvise des variations sur un des *gushe* du mode *afshâri*.

### 9. Tasnif ancien

*"Del maband"*

Arrangement de Siamak Jahangiri

Poème anonyme.

*Je t'avais dit de ne pas te laisser envoûter par  
la chevelure d'un galant,*

*Ne m'ensorcelle pas comme tes cheveux*



Elmira Mardaneh (© Niloufar Jamshidi)

*Appas perfides, séductions,  
Passions enflammées, tout cela nous détrui-  
ra, c'est inéluctable.*

*Ne me brise pas le cœur,  
Toi qui a élu domicile en mon âme*

*Viens ! Reviens à moi !  
Sois généreux et mets fin à mes tourments*

*Celui qui ne te désire pas ne te connaît pas !  
Tu es infidèle, tu es cruel mon bien-aimé !*

### 10. Reng-e afshâri

Composition de Reza Mahjoubi.

Le *reng* est une pièce instrumentale. Son rythme est généralement à 6/8. Autrefois, il accompagnait la danse, mais celle-ci étant tombée en désuétude, c'est devenu un morceau de bravoure que l'on joue à la fin d'une suite et sur un tempo accéléré.

### AVÂZ-E DASHTI

#### 11. Pishdarâmad-e dashti

Composition de Reza Mahjoubi (1900-1966)  
dans le mode *dashti*.

#### 12. Improvisation à la kamancheh

par Elmira Mardaneh

La *kamancheh* est une vièle à pique de la même famille que le très ancien *rebâb*. Elle prit une grande importance sous les

Safavides (xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) et figure dans la plupart des scènes musicales de cour des miniatures et des fresques de l'époque. L'instrument se compose d'un manche cylindrique qui traverse une caisse quasi sphérique recouverte d'une table d'harmonie en peau. Elle est équipée de quatre cordes en métal qui sont jouées avec un archet. Une petite pique placée sous la caisse permet de poser l'instrument sur la cuisse gauche et de le faire pivoter d'un côté ou de l'autre selon la corde que l'on veut faire sonner. Elmira Mardaneh improvise des variations sur un *gushe* du mode *dashti* dans le style classique du *radif*.

### 13. Chahârmezrâb-e dashti

Composition d'Abol Hasan Sabâ (1902-1957).

### 14. Ney o avâz

*"Rafti o mând gham be del-e biqarâr-e man"*

Pantea Alvandipour, chant

Siamak Jahangiry, *ney*

Poème de Nezam Vafa Kashani (1887- 1964).

*Tu pars, ne me laissant qu'un cœur tourmenté,  
Que vais-je faire de toute cette tristesse ?*

*Me voilà assis sur un feu ardent  
Que mes larmes échouent à éteindre.*

*Pleure, si tu passes près de ma tombe,  
Afin que nulle poussière de moi ne se dépose  
sur ton habit.*

*Consume-moi dans les flammes de ton exal-  
tation et de ton désir  
Et que ce feu te révèle mon degré de pureté.*

### 15. Tasnif ancien

*"Gol Ozar"*

Arrangement de Siamak Jahangiry

Poème anonyme.

*Mon bien-aimé ! Pourquoi m'as-tu quitté ?  
Qu'as-tu vu de moi, sinon l'amour ?*

*Quelle erreur ai-je commise  
Qui a pu t'offusquer ?*



Vahid Fataei (© Meysam Ebrahimi)

*Si tu m'abandonnes pour un autre, je ne serai  
pas blessé  
Car il recevra les mêmes faveurs que celles  
dont tu m'as honoré*

*Pour toi, j'ai sacrifié tous mes galants  
Et tu me quittes ! Est-ce là ta fidélité ?*

#### 16. Târ o avâz

*"Ey sabr paydâr ke peymân shekast yâr"*

Pantea Alvandipour, chant

Ariyâ Piratâi, târ

sur un poème de Saadi Shirazi (1210 -1291).

*Assez de patience ! Mon amant rompt ses vœux.  
C'en est fini de moi car je ne puis le rejoindre.*

*L'amour de mon bien-aimé ne me donne ni  
patience, ni or, ni biens,  
Seules ces larmes qui consomment mon âme.*

#### 17. Tasnif ancien

*"Mashkan dele man"*

Arrangement de Siamak Jahangiry

Poème anonyme.

*Ô toi qui brises les cœurs,  
Épargne le mien et que notre histoire finisse  
bien.*

*Ce qui est brisé, tordu, perd toute valeur,  
Sauf mon cœur brisé et les cheveux bouclés de  
mon bien aimé.*

*Pour toi, j'ai sacrifié tous mes galants  
Et tu me quittes ! Est-ce là ta fidélité ?*

#### 18. Reng-e dashti

de Gholam Hossein Bigjeh Khani (1918-1987).

MARYAM GHARASOU

---

#### Références | References

Nelly Caron et Dariouche Safvate, *Les traditions musicales : Iran*, Paris, Buchet-Chastel, 1966.

Mohammad-Reza Darvishi, *Negâhi be gharb [A View of the West]*, Téhéran, Mahoor Publications, 1997.

Mohsen Ghane' Basiri, "Tahlili bar râzhâ-ye she'r va avâz-e dar mosiqi-ye Irani" [An Analysis of the secret of Poems and Vocals in Iranian Music], Téhéran, *Gozaresh-e Musighi* n°12, 2009.

Roholâh Khaleqî, *Sargozash-te mosiqi-ye Iran [The history of Iranian music]*, Téhéran, Marvi ed., 1980.

Percy Sykes, *A History of Persia*, traduit en persan par Seyyed Mohammad-Taqi Fakhri Da'ei Gilani, vol. 2 (1921) 1945.

Roger Savory, *Iran under the Safavids*, traduit en persan par Kambiz Aziz, Téhéran, Markaz Publications, 12e édition, 2004.

---

# Iran

## MUSIC OF THE QAJAR ERA

The history of Persian music has taken so many turns that telling its whole story would require hundreds of pages. This text is merely a brief overview of the period that interests us: the Qajar period (1781-1925). Modern Iran has inherited an ancient civilization, said to be about six thousand years old. Traces found in archeological excavations, particularly inscriptions and painted bas-reliefs of a clay flute and a metal horn found in Susa and Chogha Mish, and a picture of *rameshgar* musicians on ancient inscriptions, are all that remain of this ancient civilization. But historians believe that music and musicians enjoyed a privileged and respected position at the court of the Persian kings. The poet Nizamî-i Arûzi-i Samarqandî (12th century) recounts that at the court of the Persian kings, four functions were considered to be primordial: the *mobad* (religious men), the *herbad* (ministers), the *spahbed* (soldiers), and the *rameshgar* (musicians). There were however periods when music lost this privileged status, such as during “The Dark Age of Music”, when the number of musicians and instrumental practices declined drastically due to religious dogmatism and the resulting prohibitions.

Starting with the introduction of Islam and up to the early 15th century, a real scientific culture of music developed in Iran. Such prominent figures as Al-Fârâbî (872-950), Safi al-Dîn al-Urmawî (1216-1294) and Abd al-Qadir al-Maraghi (ca. 1360-1435) wrote texts and treatises which remain one of the theoretical foundations of Persian music today, regardless of the later transformations. The Safavid Dynasty (1501 – 1736) is called the “The Dark Age of Music” because there are no written traces for several decades. Music was forbidden by the government and the religious authorities and singers and instrumentalists were forced to hide or to remain in their homes with no possibility of performing in public. Singers made the most of the development of the *ta'zieh* (a religious theater form which commemorates Imam Husayn's martyrdom in Kerbala) and the tradition of *rozeh-khani* (mourning songs and lamentations in honor of the family of Prophet), in order to perform, conserve and transmit their art and their repertoire in the form of religious songs. In this period, instrumentalists however had no possibility of playing or teaching outside of the private sphere.

Starting in 1750 however, Karim Khan Zand, the founder of the Zand dynasty, made efforts to revive Persian culture and arts and, thanks to thinkers and artists such as Mirza Nasir Esfahani (died in 1778) and the famous lute *setâr* player Moshfaq-Alishah Kermani, a real musical renaissance began. With the progressive elimination of the prohibitions, the Qajar Dynasty, which succeeded the Zand after a decade of war, recruited the best musicians of the time, some of whom had worked for the Zand. The chronicles mention for example that the first Qajar king, Agha Muhammad Khan (1742-1797), enjoyed hearing recitations in the evening from the *Shahnameh* (*The Book of Kings*) and would sometimes play the two-stringed lute *dotâr*. We also know that the harem of Fath-Ali Shah Qajar (1771-1834) had two ensembles of female musicians directed by *Ostad Mina* and *Ostad Zohreh*. But it was under the reign of Naser al-Din Shah Qajar (1848-1896), the fourth Qajar king, that there was a real change. Although the political incompetency of the Qajar kings is well-known, they did restore Persian arts and culture after the decline of the Safavid period.

According to several researchers including Abbas Amanat (cited by Sykes), the first half of the 19th century was, after years of silence and obscurantism, a particularly brilliant period for Iranian culture and under the reign of Naser al-Din Shah court music and

chamber music enjoyed unprecedented expansion thanks to important cultivated and music-loving families.

In 1846-47, the Prime Minister Amir Kabir founded the Institute of Arts and Sciences, *Dar al-Fonun*, where music was taught academically. Naser al-Din Shah invited the French musician Alfred Jean Baptiste Lemaire (1868) and assigned him the creation of the first military brass band and commissioned him to write the first national anthem.

Two groups of court musicians were in the service of Naser al-Din Shah Qajar. One was



Amir Kabir (1807-1852)



directed by Sadeq Khan, a *santûr* virtuoso, the other one by Ali-Akbar Khan Farahani, a *târ* and *setâr* master. Ali Akbar Khan Farahani was so close to the king that he spent most of his time with him. It is said that one of the four doors of the royal bedroom led to a room reserved for musicians so that the king could listen to music at any time of the day. The situation of musicians was still not what it had been for their distant predecessors, but there had been significant progress.

In particular, we owe to Ali Akbar Farahani (1820-57) and his descendents the complete

overhauling of Persian musical theory and his classification system. Breaking with the theory of the *maqâm* (melodic modes) and the *advâr* (rhythmic cycles) established by Al-Fârâbî and Safî al-Dîn al-Urmawî, Ali Akbar Farahani tried to establish new principles in a scientific and systematic form. He broke down the various *maqâm* into seven main classes called *dastgâh* and five derived classes called *avâz*.

Each *dastgâh* includes a main mode and secondary modes (*sho'be*) to which are based melodic patterns or *gushe* which are used as a basis for improvisation and preludes and ins-



Naser al-Din Shah (1831-1896)



Ali Akbar Farahani et son fils Mirza Hossein Gholi

trumental interludes. All of this melodic and rhythmic material forms a classical repertoire, the *radif*, of which there are different variants according to the schools (i.e. the lineages of musicians) or regions. It is thus a real system that was rebuilt on the theoretical heritage of the Ancients and the empirical transmission through the generations (cf. Caron & Safvate, 1966). With the creation of educational institutions, generations of musicians developed and perpetuated this evolution of Persian music.

Naser al-Din Shah was also very drawn to the *ta'zieh*, the religious theater which, every year during the month of muharram, commemorated the martyrdom of Imam Husayn. Next to his palace he built an open-air amphitheater which could hold up to 4000 spectators, the *Takiyeh-e Dolat*, and he organized *ta'zieh* performances with the best performers. The leader of the *ta'zieh* troupe, for example, was such a master of Persian singing that he was called *Moein ol-Boka* (the one who makes people cry). The *ta'zieh* thus became a sort of classical singing school in which great singers such as Seyed Ahmad Khan and Eqbal Azar were trained. Thanks to the *ta'zieh* and the *rozeh khani*, the City of Isfahan, already acknowledged as the cultural capital, saw the development of a school of singing that was all the more famous because musical instru-



ments were banned. This privileged link with literature and religion gave singing a preeminence which it had not had before, but which it was to maintain.

With the new generation trained in the department of military music of *Dar al-Fonun*, Iran began to take an interest in Western music, but Persian classical music still had to be taken out of the sanctum of the royal court. A disciple of the Farahani family, Darvish Khan (1872-1926, [photo]),

was the creator of a new musical form, an instrumental prelude called *pishdarâmad*, (literally “before starting”). But he was also one of the founding members of *Anjoman e Okhovvat* (literally: the community) during the Constitutional Revolution of 1906. This association, which included musicians from civil society who had never worked for the court, was to contribute to the development of Persian music in the society of the time. Lyricists such as Aref Qazvini (1880-1933) used the *tasnif*, a classical vocal form that up until then had been used with love poems, to express the difficult life of the people. Audiences were won over by these texts which personified them and they also became familiar with the music.

In this way, music, which had been avoided for several centuries and then confined to the royal court, spread throughout the socie-

ty. While the musicians did not yet enjoy total freedom in their practice, female singers and instrumentalists began to appear. The first sound recordings in Iran are from 1906. Some of the musicians from the time of Naser al-Din Shah were still alive and they left us the first recorded heritage of the country's musical history. These include recordings of the flute *ney*, the late *târ*, the spike fiddle *kamancheh*, the drum *tombak*, the dulcimer *santur*, and also European instruments such as the violin, the piano, the large flute, the piccolo, the harmonium, the clarinet and the bugle.

During the reign of the last Qajar king, Ahmad Shah (1909-1925), cultural affairs were assigned to a group of musicians and their disciples, which gave a strong boost to the dissemination of music. In 1924, fifty years after the establishment of Dar al-Fonun under the direction of the Prime Minister Amir Kabir, Col. Alinaqi Vaziri founded the first music school in Iran inspired by the German and French models. At the same time, one of the greatest Iranian female singers, Qamar ol moluk Vaziri (1905-1959), appeared in public and left an enduring impression. Accompanied by one of the greatest instrumentalists of the time, she performed and recorded works that are now considered treasures of Iranian vocal art over the course of many years. The voice of Qamar ol moluk Vaziri and her charismatic personality offered an aura of freedom

and invulnerability, which had been unknown for centuries.

She had no link with the court and wasn't worried about the traditional prejudices of her time. She sang with passion, in an inimitable vocal style, inspired by the singer of the Qajar period Seyed Hossein Taherzadeh (1882-1955), to the point that no one could compare with her in terms of her range, the speed and flexibility of her vibrato, and the subtlety of her ornaments. Since 1979, female singers have been scarce in Iran. Despite the restrictions however, some female singers such as Hengameh Akhavan (1957-) and Parisa Va'ezî (1949-) have tried to keep alive and to transmit this culture and this tradition of professional art. But as they have rarely had the opportunity to play, whether in Iran or abroad, they remain little known to the general public. While the Iranians are aware of the ancient nature of the theoretical basis of their music, due in particular to the research carried out by European musicologists such as the French Baron Rodolphe d'Erlanger and more recently the German Thomas Auger, almost nothing is known about the Persian musical heritage from before the Qajar period. The causes of this gap are the non-existence of a system of notation, the scarcity of the material collected and recorded compared with Ottoman Turkey or India, and the political troubles that affected Iran throughout the 20th century. The classical musical heritage is

thus limited to the repertoire which was formed during the Qajar period, between 1840 and 1920, and which includes songs (*tasnif*), and instrumental pieces (*reng* and *chahârmez-râb*). However limited this may appear, this heritage was a source of creativity for composers and improvisers, and it remains so today for artists such as Siamak Jahangiry.

Siamak Jahangiry is both a *ney* player and a composer of Persian music. For many years now he has been working on reviving the music of the Qajar period and he offers here a personal and original interpretation, based

on his profound understanding of the possibilities of the Persian modal system, his mastery of the instrumentation and his desire to preserve the specificity of the musical language of this period. This album is the fourth one that he is devoting to this art and for the occasion he chose the female singer Pantea Alvandipour who, although an amateur and practically unknown to Iranian audiences, is now one of the only singers who can reproduce the inimitable vocal style of Qamar ol moluk Vaziri and the other great women singers of her era.



Siamak Jahangiry (© Ali Bostan)



Pantea Alvandipour (© Sadaf Pourshakibai)

This album presents two suites of songs and instrumental pieces in the modes *Avâz-e Afshâri* and *Avâz-e Dashti*. Each suite includes various musical forms which are organized according to the tradition: overture *pishdarâmad*, then alternation of non-metric songs *sâz o avâz* accompanied by an instrument, rhythmic instrumental pieces *reng* and *châhârmezrâb*, solo instrumental improvisations and songs *tasnif*. With regard to the oldest *tasnifs* (tracks 9, 15 and 17), only the sung parts were preserved by the oral transmission

from generation to generation; the instrumental passages that alternate with the singing were thus composed by Siamak Jahangiry who also sketched the melodic frames of the *sâz o avâz*, leaving his musicians the job of interpreting and freely developing them. In the end, while the general scheme of the suite is set by the tradition, the pieces and poems and the improvised parts are chosen by the performers such that each interpretation of a suite in a given mode constitutes a unique version in and of itself.

---

### AVÂZ-E AFSHÂRI

#### 1. Pishdarâmad-e afshâri

Composed by Reza Mahjoubi (1900 – 1966) in *afshâri* mode.

The *pishdarâmad* is a form invented created by Darvish Khan (1872-1926). It is a slow or moderate tempo instrumental prelude which can be composed on different rhythmic cycles. It is generally played at the beginning of a suite and introduces the major melodic patterns (*gushe*) of the *dastgah* or the *avâz*.

#### 2. Ney o avâz

*Cho bâd azm-e sar-e koy-e yâr khâham kard*  
Pantea Alvandipour, vocals  
Siamak Jahangiry, *ney*.

*Sâz o Avâz* literally means the instrument and the song. It is a form of non-metric and largely improvised singing with the accompaniment of a melodic instrument. As is often the case in the oriental traditions, the poem is freely chosen by the performers. Here we have the first two distichs from a *ghazal* of Hafez (1315-1390). According to tradition, the poem is identified by its first line.

The Persian *ney* is a reed flute. It is a relative of the Arab *nây* and the Turkish *ney*, but its blowing technique is different. Rather than placing the blow hole against the lips, the musician presses it against his teeth, producing a spectacular timbre, both nasalized and noisy.

*Like the wind, I dash towards the house of my beloved  
And fill my breath with his musky perfume.*

*Everything that I have acquired of knowledge and religion  
I will set it down at the feet of my beloved.*

### 3. **Chahârmezrâb-e afshârî**

Composed by Mousa Maroufi (1889 - 1965). The *chahârmezrâb* is an instrumental interlude composed on a rhythmic cycle which was originally based on four (*chahâr*) movements of the plectrum (*mezrâb*). This form was once reserved for instruments with



Hamid Khansari (© Arbi Keshishiyan)

struck or plucked strings, but today it is played by all instruments or in an ensemble.

### 4. **Ud o avâz**

Pantea Alvandipour, vocals

Hamid Khansari, *ud*

Continuation of the ghazal by Hafez.

The *ud* is a short-necked lute used throughout the Arab world, in Turkey and in Iran. Its large pear-shaped resonance chamber and its double nylon strings give it a deep and velvety sonority.

*Where is the wind of Saba that I sacrifice my bloody being  
For the beauty of the hair of my beloved.*

*I will perish, thinking about your eye  
And repeat my oath.*

### 5. **Ancient tasnif**

*"Be yek lâ pirhan"*

Arranged by Siamak Jahangiri

The *tasnif* is a vocal and instrumental piece in a slow or fast tempo in which a singer and instrumentalists respond in alternation. The introduction is inspired by a *reng* composed by Ali-Naqi Vaziri (1887-1979). The poem is anonymous.

*My beloved, finely dressed, is sleeping under the rose garden  
I tremble that the scent of the flower should wake him from his drunkenness.*

*O sun! Place your foot gently in the house of  
my beloved*

*He is asleep, I fear that the noise of your  
steps could awaken him.*

*I made clothes of greenery for my love  
But his skin is so soft that I fear it could irri-  
tate it!*

## 6. Ney o avâz

*"Asheqâm, asheq be royat gar nemidâni, bedân"*

Pantea Alvandipour, vocals

Siamak Jahangiry, ney

Poem by Abol Qâsem Lahûti Kermanshâhi  
(1887-1957).

Here the performers leave the *afshâri* mode  
and improvise on a *gushe* (melodic pattern)  
in the *araq* mode which constitutes one of  
the culminating points of the development  
of the *avâz afshâri*.



Ariyâ Piratâi (© Pourang Piratai)

*I am in love with your whole being, I'm tel-  
ling you, if you don't know!*

*For a long time now, I have been dying to be  
with you, I'm telling you, if you don't know!*

*Don't listen to the slander, I am faithful to  
my oath*

*I try to come to you, I'm telling you, if you  
don't know!*

*If my heart remains in your house,  
It is bound there by one of your hairs, I'm tel-  
ling you, if you don't know!*

*May my rival be consumed, may he go blind  
with jealousy,*

*I will kiss your face, I'm telling you, if you  
don't know!*

## 7. Chahârmezrâb-e afshâri

Composed by Abol Hasan Sabâ (1902-1957)  
and arranged by Siamak Jahangiry.

## 8. Târ improvisation

by Ariyâ Piratâi.

The *târ* (literally "string") is, with the *setâr*,  
one of the two long-necked lutes of Persian  
classical music. German musicologist Curt  
Sachs describes it as a *notched lute* (*kerblaute*)  
because of the figure 8-shape of its resonance  
chamber. It is carved from a piece of mulber-  
ry wood and a bovine pericardium skin is  
used as the sounding board. The neck, gene-  
rally made of walnut wood, is equipped with

frets. The instrument formerly had five single or double strings, a sixth string was added by Darvish Khan, contributing to its naturally powerful and generous sonority. Here the artist improvises variations on one of the standard melodies (*gushe*) of the *afshâri* mode.

### 9. Ancient *tasnif*

*"Del maband"*

Arranged by Siamak Jahangiry

Anonymous poem.

*I told you not to let yourself be bewitched by  
the hair of a gallant*

*Don't bewitch me like your hair*



Elmira Mardaneh (© Niloufar Jamshidi)

*Treacherous charms, seductions  
Burning passions, all of that will destroy us,  
it's inescapable*

*Don't break my heart,  
You who live in my soul*

*Come! Come back to me!  
Be generous and end my torment*

*He who doesn't desire you does not know  
you!  
You are unfaithful, you are cruel my beloved!*

### 10. Reng-e *afshâri*

Composed by Reza Mahjoubi.

The *reng* is an instrumental piece and its rhythm is generally in 6/8. It used to accompany dancing, but this has fallen out of use. It has become a virtuosic segment that is played at the end of a suite and to an accelerated tempo.

### AVÂZ-E DASHTI

#### 11. Pishdarâmad-e *dashti*

Composed by Reza Mahjoubi in *dashti* mode.

#### 12. Kamancheh improvisation

by Elmira Mardaneh

The *kamancheh* is a spike fiddle of the same family as the very ancient rebâb. It became very important under the Safavids (16th-



18th centuries) and appears in most of the court music scenes that are found in the miniatures and frescoes of the period. The instrument is composed of a cylindrical neck which goes through an almost spheric resonance chamber covered with a skin sounding board. It is equipped with four metal strings which are played with a bow. A small spike placed under the resonance chamber is used to place the instrument on the left thigh and to pivot it from one side to the other depending on the string that you want to play. Elmira Mardaneh improvises variations on a *gushe* of the *dashti* mode in the classical style of the *radif*.

### 13. Chahârmezrâb-e dashti

Composed by Abol Hasan Sabâ (1902-1957).

### 14. Ney o avâz

*"Rafti o mând gham be del-e biqarâr-e man"*

Pantea Alvandipour, vocals

Siamak Jahangiry, ney

Poem of Nezam Vafa Kashani (1887- 1964).

*You went away, leaving me only a tormented  
heart*

*What will I do with all of this sadness?*

*Here I am sitting on a raging fire  
Which my tears fail to put out*

*Cry, if you pass by, near my grave,  
So that no dust from me gets on your clothes.*

*Consume me in the flames of your exaltation  
and your desire*

*May this fire reveal to you my degree of purity.*

### 15. Ancient tasnif

*"Gol Ozar"*

Arranged by Siamak Jahangiry

Anonymous poem.

*My beloved! Why did you leave me?  
What did you see of me, if not love?*

*What error did I commit  
Who offended you?*



Vahid Fataei (© Meysam Ebrahimi)

*If you leave me for another, I won't be hurt  
Because he will receive the same favors with  
which you honored me*

*For you, I sacrificed all of my gallants  
And you leave me! Is that your faithfulness?*

#### 16. Târ o avâz

*"Ey sabr paydâr ke peymân shekast yâr"*

Pantea Alvandipour, vocals

Ariyâ Piratâi, târ

Poem of Saadi Shirazi (1210 -1291).

*O Patience, that is enough! My lover broke his  
promise  
It is finished for me because I couldn't go to  
him.*



Qamar ol moluk Vaziri

*The love of my beloved does not give me  
patience, nor gold, nor goods  
Only these tears which consume my soul.*

#### 17. Tasnif ancien

*"Mashkan dele man"*

Arranged by Siamak Jahangiri

Anonymous poem.

*O you who break hearts!  
Spare mine and let our story end well.*

*That which is broken, twisted, loses all  
value,  
Except my broken heart and the curly hair of  
my beloved!*

*For you, I sacrificed all of my gallants  
And you leave me! That is your faithfulness!*

#### 18. Reng-e dashti

Composed by Gholam Hossein Bigjeh Khani  
(1918-1987).

MARYAM GHARASOU



