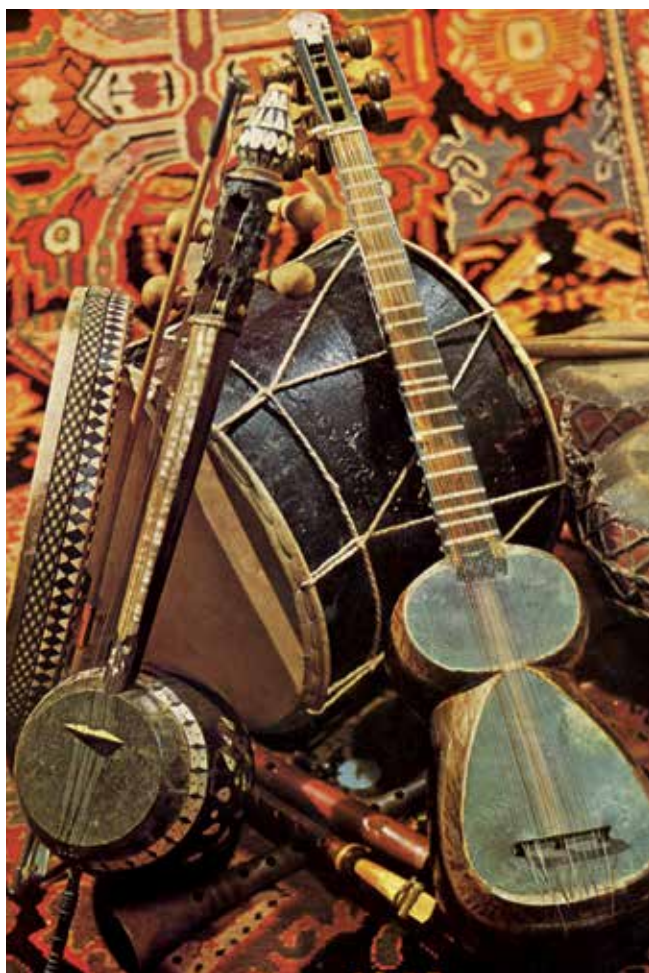


Aydin K. AZIM  
Compositeur, professeur

# LE LEGS D'OUZÉIRBEK

LE GÉNIE CRÉATEUR D'UNE PERSONNALITÉ DE LA CULTURE SE MESURE TOUT PARTICULIÈREMENT À SON EMPREINTE SUR LES GÉNÉRATIONS SUIVANTES.



De ce point de vue, on ne saurait placer trop haut le rôle d'Ouzéirbek – Ouzéir Hadjibeyli (ou Hadjibekov) – dans le développement de la musique azerbaïdjanaise et de l'ensemble de notre culture. Premier promoteur en Azerbaïdjan de ce qu'on pourrait appeler la musique notée, initiateur du processus de rapprochement et d'enrichissement mutuel de deux cultures d'inspiration différentes, celle de l'Orient et celle de l'Occident, il a démontré dans son œuvre la possibilité pratique de ce rapprochement et il en a défini les principes et les modalités.

C'est en ce sens que son héritage mérite une étude attentive, car il fournit le modèle d'innovations précieuses et initie une approche pénétrante du développement de la musique nationale. Cet héritage vaut donc à la fois par son œuvre en tant que compositeur et par son apport théorique. En effet, les *Fondements de la musique populaire azerbaïdjanaise* ne sont pas nés par hasard. Si toute la production d'Ouzéir Hadjibeyli – qu'il s'agisse de l'opéra *Leyli və Məcnun* (basé sur les *mugams*) ou de *Koroğlu* (inspiré par les *achugs*) – constitue un modèle de langage authentiquement national, que le compositeur considérait comme le seul moyen d'expression acceptable, les *Fondements* représentent une tentative de fonder théoriquement ce langage, de dégager les canons de la pensée musicale nationale. D'ailleurs, la vraie valeur d'un effort théorique ne réside-t-elle pas dans les possibilités pratiques qu'il ouvre à la création ? Toute l'histoire de la musique européenne témoigne de cette interaction de la théorie et de la

pratique. Il nous suffira de nous référer aux moines de l'école néerlandaise qui, au prix d'un labeur opiniâtre, sont parvenus à formuler les règles du contrepoint rigoureux, dont la connaissance est jusqu'à aujourd'hui essentielle pour tous les compositeurs européens, car c'est le bagage technique qui leur est indispensable pour exprimer en toute liberté leurs idées de composition. Il en est de même avec la connaissance des lois de l'harmonie fonctionnelle, sans lesquelles il est impossible de créer un opéra ou une symphonie européens. Et justement, les *Fondements* du fameux Maître ont été la première tentative de faire converger théorie et pratique dans la musique azerbaïdjanaise.

Le plus important est que son œuvre offre la démonstration de ce lien intime. C'est ce que le compositeur lui-même exprime en ces termes : « Les lois et règles strictes qui fondent l'art musical et auxquelles je me suis tenu en écrivant mon opéra, loin de freiner mes élans créateurs, ont constitué la base solide qui a libéré mon audace, en m'ouvrant les espaces infinis de la libre imagination créatrice » (3 p. 6)

Je vais citer un exemple de la mise en œuvre créatrice par le compositeur de ces « lois et règles strictes » du contrepoint, associées aux principes non moins rigides du « Divan » des *achugs* :



C'est un exemple célèbre de fugato pour chœur, où la première réponse ne se situe pas à la quinte supérieure, comme il est d'usage dans la tradition européenne, mais à la septième, avec une seconde réponse une quarte plus bas. On obtient ainsi l'incarnation du modèle sonore Fis – E – H, ce qui correspond parfaitement au mode de la *qayda* « Divan » des *achugs*.

Je passe à un deuxième exemple :

"Arğin mal alan"  
Hazar Gıssası

A musical score for piano in 4/4 time, consisting of two systems. The first system has a right hand melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand has a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1. The second system has a right hand melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand has a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1. The key signature has one sharp (F#).

Dans ce cas la première moitié de la magnifique mé-



lodie de l'aria sert de contrepoint à son prolongement, c'est-à-dire à sa seconde moitié. Je note que nous avons ici un brillant exemple de polyphonie harmonique intégrant des éléments d'imitation. Les fragments musicaux cités ci-dessus produisent un effet considérable sur les auditeurs. On ne peut s'empêcher de se rappeler les paroles du maître autrichien Anton von Webern : « Les subtilités contrapunctiques et autres, même les plus virtuoses, ne valent rien si elles ne produisent pas une forte impression artistique, si elles ne servent pas le but unique qu'est la musique. »

En même temps, si nous parcourons du regard le chemin suivi par la musique azerbaïdjanaise au XX<sup>e</sup> siècle, nous constaterons que l'œuvre de nos compositeurs, à commencer par Asaf Zeynally, n'est en fait le développement que d'une seule des branches de l'arbre foisonnant des idées d'Ouzéirbek. Et c'est parfaitement naturel, car le progrès de la culture ne consiste pas seulement à reproduire ce qui s'est déjà fait, mais aussi à faire surgir de nouvelles pousses sur la source solide existante. Et on arrive ainsi à ce que toute la composition postérieure à Ouzéirbek, même si elle illustre l'idée même de la synthèse des éléments nationaux et européens, se démarque fondamentalement de son héritage. Je veux parler du principe qui, indépendam-



ment des différences de styles individuels, sous-tend les créations de K. Karaïev, de F. Amirov, de S. Hadjibekov et de nombreux autres compositeurs azerbaïdjanais du XX<sup>e</sup> siècle. Ce principe général consiste à introduire des éléments nationaux dans le système du langage et des formes de la musique européenne. On sait bien que, sur ce plan, Ouzéir Hadjibeyli a apporté son soutien à toute une pléiade de jeunes compatriotes dont il a favorisé les élans créateurs. En même temps, en envoyant les plus doués de ses étudiants poursuivre leurs études à Moscou (ce point est particulièrement à souligner dans son approche de l'éducation musicale), Ouzéirbek, alors recteur du Conservatoire d'État de l'Azerbaïdjan, a contribué à faire émerger des cadres professionnels nationaux.

J'ai l'impression qu'au stade actuel du développement de la composition musicale en Azerbaïdjan, on peut dire que l'étape particulièrement féconde que je viens d'évoquer est achevée et qu'a débuté un nouvel approfondissement des traditions d'Ouzéirbek. Et là encore l'émergence de nouvelles idées de composition est inséparable des bases scientifiques. Dans ses *Fondements*, Hadjibeyli note : « Malgré sa liberté d'exposition et la complexité de sa facture musicale, l'opéra *Koroğlu* est plus accessible au public azerbaïdjanais que certaines œuvres qui ont trop abondamment copié les motifs et mélodies populaires originales, car le langage du *Koroğlu* est intrinsèque au peuple. » (3 p. 6).

Dans son ouvrage fondamental *L'opéra Koroğlu de Hadjibekov*, Isabella Abezgauz cherche à cerner l'originalité de ce langage particulier qui ne se base pas uniquement sur les tonalités et les rythmes de la musique traditionnelle, mais fait aussi la démonstration du lien organique entre intonation et innovation formelle dans la conformité à l'inspiration nationale. Quand elle analyse telle ou telle caractéristique du style, du langage du compositeur, l'auteure les considère comme les composantes d'un système cohérent de « pensée mélodique », tout en faisant ressortir les modalités propres de la manifestation, précisément dans la musique azerbaïdjanaise, des procédés universels d'innovation formelle que sont l'imitation et l'enchaînement. Abezgauz produit des exemples convaincants de la façon dont la spécificité de la pensée nationale se manifeste à tous les niveaux du langage musical, unissant étroitement les niveaux mélodico-rythmique, syntaxique et compositionnel.

Évidemment, on ne peut accepter aujourd'hui sans réserve toutes les considérations d'Isabella Abezgauz, car elle abordait la musique de Hadjibeyli de l'extérieur, et non de l'intérieur. Mais c'est peut-être justement cette approche, conjuguée à une connaissance encyclopédique de la musique européenne, qui a permis à l'universitaire de montrer en quoi ce qu'on appelle l'orientalisme se distingue de l'enracinement national. En outre, I. Abezgauz note dans son livre que le manque de travaux consacrés à l'étude des tendances profondes de la musique des *mugams* et *achugs* réduit sensiblement les limites de l'étude (1.C.15), et qu'il est devenu nécessaire, quand on se penche sur l'œuvre de Hadjibeyli, de faire apparaître ce qui rapproche, mais aussi ce qui distingue sa musique de la musique populaire.

Malheureusement, bien des problèmes de la musique azerbaïdjanaise traditionnelle qui sont liés précisément aux règles pratiques de composition demeurent en dehors du champ de recherche de nos chercheurs. Or des travaux consacrés aux constantes générales des formes, des structures, des rythmes de la musique azerbaïdjanaise traditionnelle pourraient rendre d'immenses services aux compositeurs contemporains. La même remarque s'applique à l'étude théorique de l'œuvre d'Ouzéirbek. Par exemple, concernant l'opéra *Koroğlu*, le lien avec l'épopée telle que la pratiquent les *achugs* n'est qu'effleuré, et le problème de la relation entre apport propre et tradition est laissé de côté.

D'une façon générale, notre science musicale, aussi bien dans ses aspects historiques que théoriques, présente bien des lacunes et taches blanches. Cela s'explique par une approche inadéquate des problèmes, par une méthodologie manifestement dépassée d'analyse des faits de la culture musicale d'hier et d'aujourd'hui, ainsi que par l'absence d'une terminologie appropriée

et par bien d'autres causes.

Les *Fondements* de Hadjibeyli représentent la première tentative de systématisation de nos connaissances sur le système azerbaïdjanais des *mugams*. Ce qui doit nous faire comprendre qu'il convient de mettre l'accent sur l'étude du système si diversifié des *mugams* et autres modes.

« Le mode (ou *mugam*) n'est figé que dans les manuels de musique ». (académicien B. Asafiev) (2 p. 14)

\*\*\*

Le principal genre de l'œuvre de Hadjibeyli est celui du théâtre musical dans ses différentes formes. Et s'il a réussi à l'enrichir d'œuvres remarquables, c'est qu'il avait un sens aigu de la dramaturgie musicale. Ses trois chefs-d'œuvre, par leur valeur artistique, sont dignes de figurer parmi les meilleures réalisations du théâtre mondial. Prenons *Leyli və Məcnun*, dont l'exécution a provoqué un véritable choc dans le contexte culturel de l'époque (1908). Le plus remarquable était le fait même de recourir un genre particulièrement démocratique qui unit scène et musique. Effectivement, ce genre inclut le visuel et peut donc séduire les représentants de toutes les couches sociales. Ce qui n'est pas le cas des sym-

phonies, ni même, disons, des expositions de peinture. Pour l'éducation culturelle de la société, rien ne vaut le théâtre, car c'est un phénomène syncrétiste, qui réunit tous les arts : prose, poésie, peinture, musique, danse. Ce qui explique que le premier recours à ce genre a attiré tant de personnalités de premier plan. Le cercle des enthousiastes a largement dépassé celui des promoteurs, et il n'a cessé de s'élargir au cours des cent années écoulées.

Le choix de la source d'inspiration a été soigneusement calculé. Quel talent ne fallait-il pas pour porter à la scène une œuvre aussi immense, un poème à la versification aussi difficile ! Il était nécessaire d'extraire de ce monument ce qui était transposable à l'opéra, insuffler du dynamisme à ces passages sans pour autant abandonner l'idée maîtresse du texte de départ. Ouzéirbek n'avait que l'embarras du choix entre les sources littéraires possibles, mais c'était le sujet du poème *Leyli və Məcnun* de Fizuli qui était le plus proche du peuple : les *achugs* récitaient les *dastanes* sur la légende, si connue et prisée, des deux amoureux. Ouzéirbek savait parfaitement que Fizuli était perçu par beaucoup à un niveau presque génétique. On pouvait ne pas le comprendre,





mais il était impossible de ne pas l'aimer. L'opéra a ressuscité les souvenirs d'enfance, quand les *hanende* – ou chanteurs de *mugams* – du Karabagh prétendaient monter leur spectacle sur la tombe de Leyla, pour donner à leurs voix une coloration encore plus sensuelle. Mais le plus important, c'est d'utiliser l'art du *mugam* dans tout son éclat, dans toute son ampleur. En effet, cet art agit avec une force considérable sur le subconscient. En mettant le *mugam* à la base d'un grand genre scénique, Hadjibeyli a trouvé le chemin le plus court et le plus sûr vers le cœur de ses compatriotes, il a créé un modèle radicalement nouveau de coexistence des traditions orale et écrite dans une même œuvre. En faisant monter le *mugam* sur scène, il a trouvé comment assurer la survie de ce genre, il a insufflé la vie dans les mélodies préférées du peuple, dans de nombreux genres de la musique azerbaïdjanaise en usage à l'époque, musique religieuse y compris. (L'opéra comporte d'ailleurs quantité de transpositions chorales du compositeur.) On peut établir un parallèle avec les symphonies de Haydn, qui ont adapté et conservé pour les générations futures un nombre considérable de danses populaires

de l'époque.

Bien plus, *Leyli və Məcnun* a fortement contribué à un nouvel essor du *mugam*. L'idée d'un mouvement en direction de la culture européenne, en effet, qui a commencé déjà avec Mirza Fatali avant d'être reprise par plusieurs personnalités éclairées du début du XX<sup>e</sup> siècle, sous-entendait aussi, outre l'aspiration à éveiller leur pays, une volonté de maintenir son identité. Les « éveilleurs » pressentaient que ce n'est que dans l'interaction avec une culture aux principes diamétralement opposés que l'on peut conserver son identité sans se diluer dans on ne sait quelle « unification » orientale. C'est précisément la voie qu'a suivi, tout d'abord, le *mugam* d'Azerbaïdjan qui, grâce à *Leyli və Məcnun* a reçu une nouvelle impulsion. Les musiciens qui se contentaient jusque-là de transmettre une tradition, ont commencé à s'interroger sur la dramaturgie et sur la composition du *destgar*. Comment en effet s'organise la composition de l'opéra? Se succèdent différents instruments: *rast*, puis *cargah*, *chur*, *bayati-chiraz*, et ainsi de suite. Autrement dit, dans toute la diversité des *mugams* de l'époque, Ouzéirbek a retenu ceux qui convenaient le mieux à son

dessein et à sa dramaturgie, ceux aussi qui étaient les plus populaires parmi les musiciens. Si avant Hadjibeyli il y avait dans l'exécution des *mugams* plusieurs orientations différentes (les écoles du Chirvan, du Karabagh, de Bakou, et autres), le *mugam* d'Azerbaïdjan, après Leyli və Məcnun, a trouvé son unité. C'est ainsi qu'un art plutôt élitiste, une fois transposé à l'opéra, a eu la possibilité de s'ouvrir largement au peuple, et cette possibilité, il l'a effectivement exploitée.

Tant par sa personnalité que dans son œuvre, Ouzéirbek manifeste une surprenante persévérance dans la poursuite des idéaux auxquels il tenait et qu'il mettait en avant dans son activité d'« éveillé » et dans sa musique. Si les métaphores et les sentences qui émaillent ses comédies musicales sont passées dans la langue, c'est qu'elles ont su exprimer les problèmes de son époque sous une forme artistique qui transcendait le temps. Citons la fameuse scène où Mechedi Ibad essaie une toque devant la glace avant de la rejeter afin de paraître « au goût du jour » aux yeux de son entourage et de sa bien-aimée. Sachant que pour un Azerbaïdjanais la toque symbolise l'honneur, s'en passer revient à renier ses racines au profit de valeurs éphémères ! Et que dire, par exemple, de l'interminable liste des fragments de *destgars* dont les noms sont difficiles ou même impossibles à traduire ? L'ironie du dramaturge est parfaitement transparente et ne peut que nous inciter à réfléchir.

Ouzéirbek n'a jamais renoncé à ses idéaux et a su se tirer avec honneur de situations scabreuses. Par exemple, la création de *Koroğlu* ne peut être séparée de la situation de la société à son époque. Ouzéirbek, en effet, en mettant en scène un justicier, répondait à une attente de la société, mais il se savait sous l'œil vigilant des bolchéviques. Et pourtant il a su, non seulement, nous donner un modèle d'œuvre d'une étonnante qualité artistique, mais aussi, en s'inspirant de la musique des *achugs*, comme il l'avait fait avec les *mugams* dans *Leyli və Məcnun*, y injecter un sang neuf, assurant ainsi sa survie et son développement, et lui faire une place dans la culture mondiale.

Il a déjà été question ici de la nature nationale du langage de *Koroğlu*. Mais dans sa dramaturgie même on retrouve le lien avec les principes du théâtre oriental, où les objets concrets jouent un grand rôle. Il suffit d'évoquer la scène d'Othello de Shakespeare où tout tourne autour du mouchoir (Othello, héros oriental), ou *Le Vizir du khanat de Lenkoran* d'Ahundov, où tout commence par l'achat d'un *nimtənə* (une sorte de peignoir) pour l'épouse aimée, tandis que le sort du khan récemment intronisé est aussi déterminé en final par un objet, un *lötka* (un yacht) Dans *Koroğlu*, l'élément déclencheur est un cheval noir bien vivant, présent dans les cinq actes, où il est la cause de tous les événements. Et l'intona-



tion initiale de l'ouverture n'évoque-t-elle pas un cheval qui se cabre, après quoi vient un thème rythmé par son trot, porté irrésistiblement vers l'avant... au travers de l'ouverture et de tout l'opéra. Et pour le peuple azerbaïdjanais, le cheval est le symbole de la réalisation du plus cher des désirs. Ajoutons à cela que Hadjibeyli avait été l'un des promoteurs de la république démocratique dans le monde turcophone, ce qui montre que, même sous le gouvernement rigoureux de Staline, un grand démocrate a su créer une œuvre où il a exprimé de façon voilée le rêve de liberté de son peuple. ✨

#### Bibliographie:

1. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Москва, 1987
2. Асафьев. Б. Избр. труды. М., 1952, т.1
3. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957