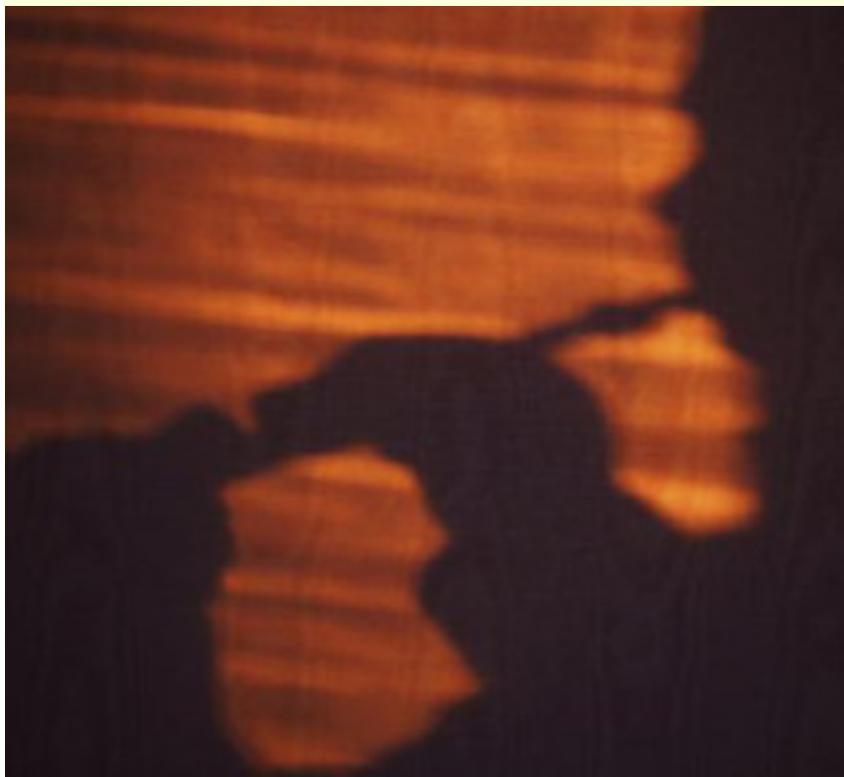


GERARD MADILIAN

**LA MUSIQUE INSTRUMENTALE
TRADITIONNELLE ARMENIENNE**



Jul. 2022

GERARD MADILIAN

**LA MUSIQUE INSTRUMENTALE
TRADITIONNELLE ARMENIENNE**

AVANT-PROPOS

Transmise de génération en génération, s'éloignant de ses origines rurales pour se perpétuer dans un contexte citadin, la musique traditionnelle arménienne n'a pas perdu de sa force originelle.

L'histoire a emporté avec elle de nombreux secrets mais nous essaierons de rassembler un patrimoine grâce aux travaux de musicologues passionnés.

N'étant ni un manuel ni une encyclopédie, cet ouvrage présente une synthèse de connaissances acquises au cours du temps.

Il est dédié à toutes celles et à tous ceux qui désirent découvrir ou approfondir cet univers musical insolite.

Il est à noter que certaines transcriptions phonétiques ne trouvant pas de correspondances dans la langue française, la notation "gh" correspond au son "r guttural" français, la notation "r" correspond au son "r roulé", et la notation "kh" correspond au "j" (jota) espagnol, au "ch" allemand ou au "x" russe.

L'auteur

PREFACE

Enfin l'ouvrage tant attendu qui manquait à la connaissance de la musique instrumentale traditionnelle arménienne !

Comme l'a écrit mon ami de longue date Gérard Madilian dans son avant-propos : « L'histoire a emporté avec elle de nombreux secrets... », il était de ce fait urgent de transmettre l'acquis de ces recherches au grand public. Cet ouvrage a donc délibérément été écrit en langue française et traduit en anglais pour être mis à la disposition du plus grand nombre.

Ce livre est un condensé où se rassemblent les éléments indispensables et nécessaires pour se forger une opinion dans ce domaine. Le site spécialisé *www.armentrad.org* a justement été choisi par l'auteur dans ce but pour le diffuser.

Je partage depuis longtemps cette même passion avec Gérard, ayant moi-même pratiqué le Tar dans le cadre de l'ensemble Sayat Nova, ensemble traditionnel arménien créé à Paris en 1965.

Je souhaite une large diffusion à cet important ouvrage qui met en lumière un aspect oublié du patrimoine de la culture universelle.

Gérard Sourénian

SOMMAIRE

Avant-propos	3
Préface	5
Sommaire	7
Introduction	9
La musique instrumentale arménienne à travers les siècles	12
Les modes traditionnels en usage chez les Arméniens	26
De l'influence des modes sur le comportement humain	33
De l'improvisation	34
Langage et sensibilité musicale	35
Verbes signifiant « Jouer de la musique »	37
Les sonorités instrumentales	39
Les instruments à vent	41
Les instruments à cordes	77
Les instruments à percussion	114

Classification par catégories d'instruments	130
Les instruments de musique de l'Arménie du XIIème au XVIème siècle	137
Comparaison avec des instruments de musique de la région	144
Les formations instrumentales traditionnelles	150
Goussan et Achough	155
Femmes musiciennes	161
Transmission de maître à disciple	164
A propos du Doudouk	167
Musiques des cérémonies rituelles	193
Musiciens traditionnels au XXème siècle	196
Conclusion de l'auteur	204
Sources	228
Remerciements	231

INTRODUCTION

Né à Paris, je me suis passionné très tôt pour la musique et la danse arménienne.

Les informations en matière de musique instrumentale étant rares il y a quelques décennies en France, la détermination était la seule ligne de conduite à tenir pour obtenir des réponses à mes interrogations.

Au fil des années, des rencontres avec des musiciens professionnels d'Arménie et de Géorgie ont forgé mon expérience et complété mes connaissances.

Le recueil d'informations en la matière était d'autant plus complexe que l'Arménie de l'époque soviétique était pour moi difficile d'accès.

Je profitais de la venue occasionnelle de musiciens d'Arménie en France pour aller à leur rencontre et leur poser des questions qui souvent restaient sans réponse. Pour la plupart d'entre eux, connaître l'origine et l'histoire des instruments n'était pas important ; d'autres m'avaient qu'en Arménie on s'était très peu intéressé à ce sujet, l'essentiel étant l'apprentissage et la pratique.

Cette étude était une utopie, peu d'écrits ayant traversé le temps, la musique traditionnelle s'étant surtout transmise par voie orale. La tâche n'était donc pas simple...

Au cours de mes premiers voyages touristiques en Arménie, je me démène pour obtenir des entrevues auprès de gens compétents et avec de la persévérance et de la chance « des portes » s'ouvrent comme par magie !

Dans l'espace de ces très courts séjours, j'ai la satisfaction de connaître des personnalités faisant autorité dans le domaine de la musique et de la danse traditionnelle.

En premier lieu, le privilège de rencontrer à deux reprises à Erevan (Août 1971 et octobre 1973) Madame Srbouhi Lissitsian (1893-1979) me combla de joie !

Ethnographe et musicologue à la culture exceptionnelle, elle écrit une encyclopédie sur « Les danses anciennes et les représentations

théâtrales du peuple arménien » (Moscou 1958). Bibliothèque Nationale. Paris.

Fille de Stépan Lissitsian, créateur de la première équipe ethnographique arménienne à la fin du XIXème siècle à Tiflis (Géorgie) elle dédia sa vie à la danse ethnographique, collectant plus de mille danses villageoises à travers toute l'Arménie.

L'un des chapitres de cet ouvrage écrit en langue russe donne des renseignements exceptionnels sur des instruments de musique du passé, enrichissant considérablement le répertoire de ceux que nous connaissons déjà.

D'autres éminents musicologues, Nikoghos Tahmizian, Robert Atayan, Margarit Broutian, Anahit Tsitsikian, Aram Kotcharian, Lena Khatchikian, Anahit Kirakossian, Lilith Yerndjakian, Hripsimé Pikitchian... ont apporté leurs précieuses contributions dans ce domaine ; Grigor Garakhanian nous offre une étude approfondie d'après des pierres tombales et des manuscrits de l'Arménie du XIIème au XVIème siècle.

Il sera intéressant de connaître les principaux modes musicaux utilisés dans la musique traditionnelle arménienne ainsi que la manière dont s'est opérée la transmission orale de maître à disciple.

Des questions d'identification se posent en ce qui concerne certains instruments de musique anciens rapportés dans les miniatures, aux formes visibles mais sans appellation.

A l'inverse certains noms d'instruments cités par les historiens et chroniqueurs du passé demanderont à être identifiés. Nous établirons également quelques similitudes avec certains instruments de musique des peuples voisins.

Dans ce carrefour géographique incontournable des civilisations du Proche-Orient, le plateau arménien a vu circuler de nombreux instruments de musique souvent modifiés pour s'adapter aux normes des musiques locales.

La pratique instrumentale étant courante de nos jours dans le pays, nous chercherons à comprendre le cheminement culturel et artistique du peuple arménien des origines jusqu'à la fin du vingtième siècle. Aurons-nous dans cet ouvrage établi un panorama complet des instruments de musique traditionnels en usage chez les Arméniens

dans le passé ?

L'histoire mouvementée de ce peuple a enfoui beaucoup de trésors culturels mais nous pouvons cependant considérer que l'ensemble des instruments à vent, à cordes et à percussion connus constituent un patrimoine satisfaisant.



Srbouhi Lissitsian

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ARMENIENNE A TRAVERS LES SIECLES

Ce chapitre a été écrit d'après les études de Robert Atayan, Nikoghos Tahmizian, Lena Khatchikian, Anahit Tsitsikian.

La tradition des ensembles instrumentaux dans l'art musical arménien remonte aux temps païens.

L'époque moderne a vu se développer le genre instrumental avec ses propres règles inspirées des genres anciens, ajustées aux normes de la musique classique.

L'héritage de l'histoire, chargé des inestimables richesses connues et inconnues, a transmis au peuple arménien une musique traditionnelle au caractère singulier.

Nous avons quelques écrits qui nous renseignent sur les anciens instruments de musique qui avaient cours sur le plateau arménien.

Ils nous sont rapportés par les historiens et chroniqueurs ou dessinés dans les miniatures.

Ils nous aident à reconstituer l'essentiel d'un patrimoine oublié et à offrir un panorama des instruments de musique ainsi que des informations relatives à la musique traditionnelle.

D'après H. Stepanian (la science musicale médiévale au cours des V-VIèmes siècles. Erevan 2005), les historiens ayant cité des noms d'instruments de musique dans leurs écrits sont :

Agatangueghos, Pavstos Buzand, Yéghiché,
Movsés Khorenatsi (Vème siècle),
Sébéos (VIIème siècle),
Hovhannes Draskhanakertsi, Grigor Narekatsi, (Xème siècle),
Aristakés Lastivertsi, Grigor Magistros (XIème siècle),
Nersés Chenorhali (XIIème siècle),
Stepanos Orbelian (XIII-XIVèmes siècles),
Arakel Siunetsi (XIVème siècle),
Hovhannes Yerznkatsi, (XIV-XVèmes siècles),
Hakob Ghrimetsi (XVème siècle).

Dès l'origine du peuple arménien, la musique a toujours joué un rôle majeur. Elle accompagne fidèlement le laboureur dans son champ et son village, dans ses joies et ses peines et l'aidera à surpasser les épreuves de l'histoire.

Elle résonne sur les places, les frontons des temples et dans les palais, lors des rites religieux et des pèlerinages, des réjouissances publiques.

Elle s'est enrichie au fur et à mesure du temps et occupe toujours une place importante de nos jours en Arménie.

L'historien arménien du Vème siècle Movsés Khorenatsi rapporte que pendant la période hellénistique du IIème siècle avant J.C. où le pays était en voie de devenir un état indépendant, la musique connut un épanouissement grandissant.

Il écrit à ce sujet :

« ... mais les anciens de la race d'Aram se souviennent des représentations théâtrales et des danses accompagnées par le Bandir ».

Pavstos Buzand rapporte que le roi Pap se fit assassiner par ses ennemis alors qu'il se délectait des sons des tambours, des cithares, des lyres, des instruments à vent.

Les historiens assurent que du Ier au Xème siècle la musique instrumentale était très vivante en Arménie et que les formations réunissaient de nombreux musiciens. Les trompettes, les flûtes, les lyres et les cithares retentissaient de toutes parts. On retrouve ces ensembles instrumentaux dans les miniatures en train de jouer dans les cours princières et royales.

Au cours des IXème et Xème siècles, la musique instrumentale citadine poursuivait son cheminement. Des fouilles archéologiques ont mis à jour des cloches en bronze datant du IIème millénaire avant J.C. jadis utilisées lors des cérémonies rituelles, un tambour avec des peaux et une petite corne découverts dans la région du lac Sevan, des cymbales en bronze à Karmir Blour (Colline Rouge) près d'Erevan, des doubles flûtes à Garni et à Dvin ; l'essentiel des sources historiques concernant de nombreux documents sur la musique se trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Erevan, le Madénataran Mesrob Machdots où sont conservés environ 11000 manuscrits et 2000 fragments datant du Vème au XVIIIème siècle.

Cette société, dans l'élan de grands progrès économiques et culturels, encourageait les musiciens locaux à développer leur art ancestral.

Les rois Artachès, Artavazd, Tigrane II, Artavazd II, donnèrent une forte impulsion à la propagation de l'art musical.

Dans ces temps antérieurs au christianisme, l'art du chant était vivant avec les Dzainarkou, pleureuses professionnelles, les Vardzak, femmes chantant et dansant dans les festins, les Vipassan, chanteurs populaires épiques, les Goussan, musiciens-chanteurs des ballades et poèmes épiques racontant les aspects les plus divers de la vie (labourage, élevage, chasse, vie militaire...) ainsi que les événements historiques et légendes de l'Arménie antique :

Haïk et Bel, Aram, Ara le bel et Chamiram, Vahakn le dragon, Dork le laid. Entrecoupés de chants, de danses et de mimes, ces poèmes étaient souvent accompagnés du Bandir ou du Bambir.

Les manuscrits sont illustrés parfois par des musiciens jouant de différents instruments dont certains sont identifiés, d'autres non.

Des descriptions mentionnent qu'une femme frappe sur un Daraboula et on trouve quelques annotations sur le Barbout (barbiton).

Parmi les chroniqueurs du passé, Pavstos Buzand, Yéghiché et d'autres historiens citent des noms d'instruments de musique en usage dans l'Arménie païenne : la lyre Knar, la flûte Sring, la trompette Pogh, le cor de chasse, les trompettes de l'armée, les tambours de guerre...

Nersés Chnorhali (XII^{ème} siècle) énumère le Sring, le Pogh et la percussion Tmbouk en évoquant la ville d'Ani, ancienne capitale de l'Arménie de la dynastie des Bagratides (X^{ème} siècle).

Pogh est un terme générique désignant l'instrument à vent sans désigner sa spécificité. Il est souvent traduit par trompette mais est aussi utilisé pour désigner d'autres aérophones comme le Zourna (Srapogh c'est-à-dire Pogh aigu, trompette au son strident), le Doudouk (Glanapogh) ou les flûtes en général.

De nombreux autres instruments de musique ont existé en Arménie jusqu'au X^{ème} siècle et se sont perdus ensuite.

Le Rout en usage en Iran et dans d'autres contrées asiatiques est mentionné dans un manuscrit comme ayant quatre cordes et se

jouant avec un archet.

Cité parmi les lyres, le Tchnar ressemblait étroitement au Knar, tenant son nom de Tchinar le platane.

Les psaumes mentionnent :

« Bénissez le Seigneur avec les psaumes et les Tchnar ».

Les sources des cordophones à archet remontent aussi au Xème siècle.

Le vase en céramique découvert à Dvin, ancienne capitale de l'Arménie, montre un joueur de Kamani à trois cordes dit aussi violon grec, en train de jouer en position « assis en tailleur » avec l'instrument sur l'épaule comme on tient le violon de nos jours.

Le joueur a les yeux clos et la bouche semi-ouverte et chante. L'instrument a la taille d'un alto.

S'étant répandu dans certaines contrées du pays, particulièrement dans la région du Pont (bords de la Mer Noire), le Kamani devint avec le temps l'instrument favori de certains Achough dont Achough Djivani (Serop Lévonian, 1846-1909) qui a enchanté les foules avec cet instrument dont il porta les cordes au nombre de douze. Celui-ci écrivit vers la fin du XIXème siècle :

« Le Kamani est déjà un pur instrument européen, un violon universel, un ancêtre du violon. Il se distingue du violon actuel par sa grandeur (il a à peu près la taille d'un petit violoncelle) et ses quatre cordes sont portées à douze dont les graves du dessous pour la résonance ».

Du Xème au XVème siècle, les historiens ont assigné une place importante à la description des instruments.

Hovhannes Yerznkatsi (XIIIème siècle) fit des commentaires sur le luth Oud.

Arakel Siounetsi (XIVème siècle, rapport de Lena Khatchikian, « Sur d'importantes sources de l'histoire de l'art arménien ») a mentionné une lyre à huit cordes classifiant par catégories les instruments qu'il cite.

Il donne aussi des indications précieuses sur la manière de fabriquer certains d'entre eux :

« La corde est fabriquée par un homme habile... on la tresse... on fait divers instruments à cordes... Beaucoup de personnes se rassemblent pour écouter les sons allègres, elles écoutent non seulement le jeu des cordes mais aussi diverses allocutions du chanteur car le chant charme l'ouïe et le cœur tandis que les discours rendent plus sages l'esprit et la raison ».

« L'instrument, c'est un morceau de bois avec des cordes ou c'est encore un morceau de bois avec une peau et des pièces de cuivre et lorsqu'on joue avec ces instruments les auditeurs se délectent ».

« La musique résonne grâce aux mains et au souffle comme ceci : les mains tirent des sons par exemple en jouant sur le Doufoul, Nagar, Daba, Tzentszgha, Chachta, Chavarné, Tchanka, Tchagané, Tkzarka ».

Il est intéressant d'observer que ces citations utilisent des termes dialectaux rappelant des noms connus :

le Doufoul, le Dhol ou Davoul, le Nagar le Naghara, le Daba le Dap. Les Tzentszgha sont les cymbales, le Tkzarka le Tik ou cornemuse.

Chachta, Chavarné, Tchanka, Tchagané devront être identifiés.

Chachta semble être probablement un instrument à six cordes, de chacht, signifiant six en persan.

Chavarné est une sorte de viole à cordes frottées tel le Chavarr cité dans l'épopée « David de Sassoun » ; Tchanka désigne la harpe (du verbe tchankel griffer), identique au Tchanki des voisins géorgiens.

Tchagané est inconnu en Arménie, cet instrument se retrouve au Daghestan (nord-est du Caucase).

Il ressemble au Chianouri géorgien, sorte de viole à trois ou quatre cordes avec un corps rond qui peut être secoué parfois comme un tambourin.

Hakob Ghrimetsi (XV^{ème} siècle) nous informe que les manuscrits liturgiques montraient de nouveaux instruments parmi les anciens dont les tambourins à caisse ouverte Dap, le tambour Dhol, les cymbales Tzentszgha, les flûtes de berger Sring, les cors immenses en roseau, les Saz et les luths de la même famille, la harpe Tchank, des variétés d'autres instruments à archet, Kamani et Kamantcha.

Les chroniqueurs et écrivains Buzand, Narekatsi, Lampronatsi, Yerzknatsi, Ghrimetsi, ont rapporté des propos intéressants en ce qui concerne les cordes :

« Les cordes sont fabriquées en boyau ou en cuivre. Des nerfs sont

extraits de l'animal, puis étirés et trempés dans de l'eau salée. Elles sont ensuite séchées au soleil ».

Cette méthode ancestrale avait déjà cours à l'époque du roi Tigrane le Grand au premier siècle avant J.C.

Au Xème siècle après J.C., les cordes en cuivre étaient courantes dans le pays.

Hovhannes Yerznkatsi désignait la lyre Knar à quatre cordes « Karralar Knar » comme le meilleur moyen de s'harmoniser aux forces de la nature en relation avec les quatre éléments.

Le choix des quatre cordes des instruments à archet s'est décidé également en accord avec la nature. Elles correspondent aux quatre saisons de l'année.

Des observations faites par Davit Anhaght (Vème siècle) mettent en relief les pouvoirs de la musique sur les changements d'humeur de la nature humaine :

« Un jour de festin, raconte-t-il, le général Alexandre le Macédonien à l'écoute d'une musique guerrière sortit spontanément de la salle des festivités et revint plus tard s'asseoir à sa table entendant un air plus heureux ».

Yégghiché comparait le joueur de lyre à un dieu dont l'âme s'est incarnée dans un corps.

Yéznik Koghbatsi (Vème siècle) pensait qu'il n'y avait pas d'art en dehors de la nature et donnait au nombre quatre un caractère de sainteté à l'instar des anciens Grecs et des antiques Egyptiens.

Ce nombre exprimait les quatre éléments de la nature, air, terre, eau, feu et de ce fait le musicien établissait un contact avec le sacré : « La musique immatérielle agit fortement sur l'âme, raison pour laquelle on a fabriqué des instruments dans l'intention d'élever l'esprit et le cœur » écrivait-il.

« La corde supérieure, Zil, Zangoun, haute, aiguë. La deuxième Touga (deuxième en persan). La troisième Sega (troisième en persan).

Ainsi la corde aiguë est chaude et sèche comme le feu, la seconde chaude et humide comme l'air, la troisième froide et sèche comme la terre, la quatrième grave, froide et mouillée comme l'eau ».

« En cas de maladie, il est possible d'utiliser la musique comme une thérapie.

Lorsque le malade se plaint d'un afflux de sang, il faut jouer sur la corde grave qui lui sera bénéfique puisque par nature elle est froide et mouillée comme la bile, le fiel. Cependant pour l'homme bilieux la musique doit être jouée sur la première corde aiguë, Zil, laquelle est chaude comme le sang.

L'aiguë est chaude comme le sang.

La seconde est chaude et sèche comme la bile jaune.

La troisième est froide et sèche comme la bile noire.

La quatrième, grave et lourde, est froide et mouillée comme la bile du flegme.

Si le malade a contracté une bile jaune considérée comme chaude et sèche, il faudra jouer sur la quatrième corde qui est froide et humide. Si dans le même temps on joue aigu et grave ou sur les cordes aiguës et lourdes, on aura un effet intermédiaire, au tempérament sec et frais ».

L'art musical peut aider à la guérison du malade soit par l'instrument soit par le chant. Mais le plus important est la capacité du malade à s'harmoniser avec la musique favorisant ainsi son action thérapeutique.

En Cilicie et dans d'autres régions de l'Arménie, les poètes-chanteurs Goussan dont les traditions locales se sont perpétuées jusqu'au XVIIIème siècle, ont joué un rôle majeur dans la vie du peuple jusqu'à l'arrivée des Achough, musiciens-chanteurs itinérants (dont le terme est dérivé de l'arabe achik signifiant amoureux).

Un chant épique du XVIIème racontant la mort du prince Mirzé de la province de Mok est construit sur une gamme chromatique proche des chants occidentaux.

Les Achough développant leurs chants sur les modes persans ont fait décliner progressivement la musique des Goussan sédentaires, remplaçant leurs airs ancestraux locaux.

Ces musiciens-poètes chantant l'amour en plusieurs langues enrichissent considérablement leur répertoire, y apportant des colorations orientales.

Du XIIIème au XVIIème siècle, l'art instrumental s'est fortement développé en Arménie.

Pas moins de 59 instruments de musique sont répertoriés dans les

miniatures anciennes et les livres sacrés.

Le XVIII^{ème} siècle devient essentiel pour la vie culturelle et artistique.

Toute une génération de musiciens fait évoluer la musique instrumentale, lui faisant atteindre des sommets, dont l'immortel Achough Sayat Nova est le meilleur représentant (Haroutioun Sayatian 1712-1795) en chantant l'amour et la fraternité des peuples du Caucase dans les langues arménienne, géorgienne, persane et azérie.

Les noms de Chamchi Melkon, Kitchik Nova, Alvan Oghlan, Sayat Oghlan, Chamchi Balen, Kechich Novas sont aussi restés gravés dans la mémoire de ce siècle.

Le joueur de Tampour Aroutin, musicien ayant vécu aux XVII-XVIII^{èmes} siècles, parlant plusieurs langues de la région, écrivit un manuel de musique orientale. (Anaht Tsitsikian. « La musique arménienne des cordophones »).

DU DEBUT DU XIXÈME SIECLE A LA FIN DU XXÈME SIECLE

Au XIXème siècle, on appelait Sazandar les musiciens dont l'art traversait l'Arménie, la Géorgie, l'Iran, l'Azerbaïdjan et d'autres pays du Proche-Orient.

Le trio Tar/Kamantcha/Dap-Chanteur était le plus populaire à cette époque.

Selon Garéguin Lévonian, fils de « Achough Djivani », les Achough de l'époque se partageaient en trois groupes, villageois, citadins et courtois (des palais). Accompagnés par trois ou quatre musiciens, ils jouaient dans des cafés ou des lieux rassemblant des foules.

On appelait ces groupes des « Tasda » (signifiant bouquet en turc, Poundj en arménien) en se référant au nom du dirigeant, par exemple « Djivanou Tasda » ou Tasda de Djivani, « Cherami Tasda » ou Tasda de Cheram...

Le musicologue et prêtre Komitas Vardapet appelait ces ensembles « Nvakourt » comprenant leurs Zournatchi, Sazandar, leurs Achough et formations aux nombreux musiciens.

A la fin du XIXème et au début du XXème siècle, les différentes catégories d'instruments se regroupaient comme nous les connaissons de nos jours.

Les centres culturels importants de cette époque étaient Constantinople dans l'Empire ottoman, Ispahan en Perse et Tiflis en Géorgie. Intégrant les différents arts musicaux persans, turc et géorgien, les musiciens arméniens ont néanmoins su garder leur caractère national.

Au XIXème siècle, l'abandon de la vie rurale au profit d'une vie citadine provoqua l'extinction progressive des formes musicales anciennes. Celles-ci liées à la nature et à des rites anciens tombaient de plus en plus en désuétude. La plupart ont disparu avec le temps et les circonstances historiques.

Vers la fin du XIXème siècle, réagissant à la menace de voir disparaître cet important patrimoine musical, le prêtre Komitas parcourut l'Arménie occidentale et orientale pour y recueillir d'innombrables chants traditionnels et des mélodies, les harmonisant

ensuite pour leur donner une nouvelle vie.

Dans le Caucase, l'art instrumental s'est particulièrement développé dans les villes de Tiflis en Géorgie, de Chouchi au Gharabagh et ensuite à Bakou.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, Tiflis, la capitale de la Géorgie était renommée pour jouer un rôle essentiel dans la vie culturelle des peuples transcauciens. Sous l'influence russe, les cultures européennes et orientales s'y côtoyaient.

Les spectacles en langues russe, géorgienne, arménienne, azérie, étaient courants dans cette ville cosmopolite et interculturelle.

Les voyageurs russes de l'époque rapportent qu'il n'y avait jamais de fêtes sans musiciens.

L'un deux A. Kichichov décrit des concerts à ciel ouvert :

« Les habitants se pressent aux fenêtres des maisons, sur les toits, au seuil des portes, pour écouter les chanteurs qui se produisent dans la rue. Cela dure jusqu'au milieu de la nuit après quoi tout le monde se retire dans les maisons. Certains restent jusqu'au matin et attendent ensuite le soir la troupe suivante ».

Si Tiflis fut un centre culturel exceptionnel, Chouchi assumait au XIX^{ème} siècle le rôle d'un conservatoire jusqu'à sa destruction en 1920.

Différentes disciplines instrumentales y étaient enseignées, Arméniens et Azéris partageant à l'époque une culture commune dans cette région du Gharabagh, développant la science des Mougham, musiques modales aux origines persanes.

Cette ville d'une trentaine de milliers d'habitants comptait à cette époque 22 experts en musique, 38 chanteurs, un nombre considérable de musiciens. Des bardes arméniens s'y distinguaient au début du XX^{ème} siècle tel le chanteur bilingue et biculturel « Achough Aleksan » accompagné par ses huit musiciens.

Le clergé musulman azéri voyant d'un mauvais œil la pratique instrumentale, ce domaine était surtout réservé aux Arméniens. Seul le chant pouvait être exprimé par les Azéris...

La science des Mougham s'enracine davantage dans la culture azérie, les Arméniens ayant gardé un genre épuré et plus populaire.

Piridon Chouchinski (de Chouchi), fils du célèbre chanteur arménien Khan Chouchinski cite dans son ouvrage de nombreux musiciens

arméniens au début du vingtième siècle :

-Joueurs de Tar : Lazar Ter Vardanessov, Arsen Jaramchev, Bala Krikor Melikian, Tatevos Haroutiounian, Aghamal Melik Aghamalian, Avak Tarkhanov, Chamil Melikov, Grigor Chouchinski, Soghomon Seyranian, Lazar Gabrielian, Kamantchahar Assadour, Arsen Kamantchahar..

-Joueurs de Kamantcha : Alexandre Hovhannissian dit Sacha Oganezachvili (qui rajouta la quatrième corde au Kamantcha), Avanes Avanessov, Levon Karakhanov, Moses Kouliants, Armenak Esriyev, Armenak Chouchinski, Rouben Karakhanov, et beaucoup d'autres musiciens dont Archak Khidirov (Dap), Nagharatchi Anton...

Entre Tiflis et Chouchi, la ville d'Alexandropol ou Gümri produisit aussi toute une lignée de musiciens dont les maîtres du Doudouk Karo Yeghoyan dit « Pancho Karo » et ses deux illustres élèves Karo Tchartchoghlian et Levon Madoyan, futurs Doudoukahar solistes des ensembles instrumentaux de la Radio de Bakou et d'Erevan.

Les habitants de la région du Chirak, étaient réputés pour leur don et leur sensibilité musicale.

La transmission orale de maître à disciple ne laissant pas de traces écrites, seule la renommée du musicien et le souvenir qu'il laissait à la postérité indiquait son degré de réussite.

Les musiciens ont joué un grand rôle en Arménie orientale après le génocide de 1915 (perpétré dans l'Empire Ottoman) en stimulant le moral du peuple. Les épidémies de typhus et de choléra firent des milliers de victimes parmi les rescapés qui affluaient dans la première République indépendante d'Arménie (1918). Vu les difficultés auxquelles il était confronté, cet état éphémère n'a pas eu le temps d'effectuer sa reconstruction culturelle.

Quelques années après la soviétisation du pays (1920), la plupart des artistes ont pu trouver leur place dans cette société nouvelle, la culture populaire étant encouragée et mise à la disposition de tous.

La création en 1924 du Conservatoire de Musique d'Erevan fut une étape importante et des groupes de musique aux instruments traditionnels se formèrent dans de nombreuses villes et villages du pays.

D'éminentes personnalités ont créé à cette époque les premiers ensembles traditionnels en Arménie et en Azerbaïdjan.

C'est Vardan Bouni (Bouniatian) qui donna une impulsion décisive avec le premier ensemble de « musique orientale » (arévélian yérajchdoutioun) à Erevan où il rassembla de nombreux instruments de musique traditionnels pour être joués suivant les accordages de la musique classique (accordage en La).

Les familles des Tar, Kamantcha, Doudouk et Chvi virent leurs registres s'agrandir :

Tar : piccolo, baryton, basse.

Kamantcha : alto, grave, basse.

Doudouk, Chvi : registres A et D (La et Ré).

A Bakou (capitale de l'Azerbaïdjan), le docteur Avanes Ionessian créa le premier ensemble de musique orientale rassemblant des musiciens arméniens originaires de la ville de Chouchi et de Gümri.

Un problème d'harmonie se posait dû au nombre et à la diversité des instruments. On abandonna donc par la suite certains d'entre eux pour utiliser les principaux instruments dans chacun des registres.

Le maître de musique et de danse arménienne Tatoul Altounian s'imposa en Arménie et grava son nom dans la mémoire du peuple en fondant l'Ensemble de Chant et de Danse d'Etat d'Arménie en 1936. Il harmonisa les chants et les danses traditionnels, leur donnant un caractère national, et fit école.

Les musiciens de la nouvelle république arménienne soviétique obtinrent alors différents statuts, officialisant leur intégration dans la société.

De nombreux groupes amateurs rattachés aux usines virent le jour, permettant aux travailleurs de participer à des activités artistiques après leur journée de travail.

Les Yérajicht (musiciens) avaient ainsi leur travail assuré obtenant un statut de salarié.

Beaucoup d'entre eux, professionnels, jouèrent dans des ensembles officiels de musique ou de danse, des grandes formations d'état ou des villes.

Les musiciens animant les cérémonies des fêtes, des funérailles, jouant souvent en plein air ou dans des cadres privés à la demande des gens du peuple, furent aussi reconnus officiellement en intégrant une nouvelle structure créée pour eux : le Rabis.

Ce terme est la contraction de deux mots russes « Rabotnik Iskoustvo » signifiant les travailleurs de l'art. Les Arméniens prononcent « Rabiz ».

On a souvent entendu l'expression « musique Rabiz » pour désigner les genres échappant à la culture officielle, les auteurs aux tendances personnalisées, les musiques orientalisantes aux mélismes accentués.

Les grands ensembles musicaux ont continué leur œuvre de transmission et de création musicale et certains compositeurs ont fait évoluer la musique instrumentale.

Alexandre Alexandrian, dans les années 1950-1970, a composé de nombreux airs de danse dans le cadre de l'Ensemble de Chant et de Danse d'Etat d'Arménie « Tatoul Altounian ».

Vers la fin des années 1950, le célèbre joueur de cithare Kanon Khatchatour Avétissian se fit remarquer par l'utilisation originale de l'instrumentation traditionnelle. Il utilisa les sonorités des instruments respectifs pour créer un univers féerique rappelant les contes et légendes arméniens anciens.

Sa musique fit école dans les cercles de la danse et il composa de nombreux airs pour le Ballet National d'Arménie dont il fut le directeur musical durant de nombreuses années.

Actuellement, c'est Haïk Grigorian qui compose les airs de danse pour cette compagnie de ballets.

Vers les années 1980, Karlen Mirzoyan créa l'ensemble d'instruments à vent et à percussion « Tkzar » réhabilitant de vieux instruments de musique rapportés dans les miniatures anciennes.

Cornemuses Tik ou Parkapzouk, percussions Dap et Dhol, flûtes Sring et hautbois Doudouk sonnent ensemble dans un esprit original rappelant les temps médiévaux.

Au cours du siècle dernier, le genre instrumental prit un essor considérable et vit naître de nombreux groupes musicaux.

La passion, la ferveur des musiciens ont créé un engouement pour les disciplines instrumentales, ce qui permit au peuple arménien de renouer avec son passé et d'assurer la continuité de ses traditions en perpétuant un art ancestral séculaire.



Instruments de musique anciens. Musée d'Art d'Erevan.

LES MODES TRADITIONNELS EN USAGE CHEZ LES ARMÉNIENS

Aucun traité sur les musiques traditionnelles hittite, byzantine, hébraïque, arménienne ne nous est parvenu jusqu'à ce jour à l'exception de quelques annotations inscrites sur d'anciennes stèles suméro-chaldéennes ou persanes.

La musique traditionnelle s'étant transmise par voie orale, nous devons chercher des repères dans la mémoire collective des peuples.

Les Goussan arméniens de l'antiquité interprétaient leurs chants sur des modes persans.

Cependant les particularités locales de ces poètes-chanteurs sédentaires, transmetteurs des traditions villageoises de génération en génération, leur conféraient un caractère singulier.

Ils durèrent jusqu'au XVII^{ème} siècle puis déclinaient avec l'arrivée des chanteurs itinérants, les Achough, complètement influencés par la musique persane de leur époque.

Ainsi les musiques du plateau arménien et du Caucase du sud, comme celles des autres peuples de la région, trouvent leur source dans les modes musicaux persans dont ils gardent toujours les appellations dans certains cercles spécialisés :

Rast, Tchaharga, Sega, Zaboul, Chouchtar, Bayati Chiraz, Chahnaz, Chour..

Les modes musicaux sont des successions de notes, des registres permettant d'exprimer différents états d'âme ou des émotions.

Des intervalles ont été transformés localement pour exprimer davantage l'esprit et la sensibilité du peuple arménien.

A l'origine les intervalles composant les modes étaient non tempérés et l'on pouvait observer des différences suivant les régions.

« Quelques traités nous révèlent toutefois l'existence de tons et demi-tons mineurs avec des intervalles plus courts que le ton occidental, d'où un ton plus bas d'environ un quart, ce qui est courant dans la musique traditionnelle vocale et instrumentale arménienne. Cela contribue à donner à l'auditeur européen

l'impression que les intervalles ou que les tons sonnent faux alors qu'il s'agit d'une pratique différente... » (Sylvart Kazandjian : « Les origines de la musique arménienne ». Paris 1983).

Dans le passé, le musicien était un véritable maître de cérémonie qui ponctuait solennellement les fêtes, discours, cérémonies funéraires par des complaintes, chants et autres airs musicaux créant ses propres ambiances.

Lors des rassemblements privés, lorsqu'autour d'une table, dans la convivialité, un Tamada (chef de table) faisait un discours, il était d'usage que ses paroles soient ponctuées de courtes interventions musicales ; celles-ci, les « Douch », souvent des extraits de mélodies ou d'airs rythmés, accentuaient le caractère grave ou heureux du discours.

La renommée du Varpet (maître-musicien) dépendait de sa capacité à transformer les atmosphères, de la joie la plus intense à la tristesse la plus profonde.

A chaque état d'être correspond un mode particulier.

Dans son livre « La magie du ton et l'art de la musique » (1982), le musicologue français Dane Rudhyar (1895-1985), nous rapporte à ce propos :

« Le caractère d'un mode est toujours, en principe, défini par la nature des émotions qu'il est censé éveiller chez les auditeurs ».

Pour comprendre le système modal transcaucasien, il est absolument nécessaire de connaître la fonction du bourdon ou Dam.

Le Dam est cette note de base fondamentale qui vibre continuellement et sur laquelle est construit le mode musical.

Dans la musique arménienne, cette note peut rester fixe ou évoluer au cours de la mélodie.

Huit modes ont cours dans la musique traditionnelle arménienne, sensiblement différents de ceux utilisés dans la liturgie.

En voici les principaux registres développés chez les Arméniens :

Pour l'exemple nous prendrons comme base la gamme de do majeur, les notes en gras représentant les Dam.

Mode dit CHAHNAZ SI DO **RE** MI FA SOL LA Sib DO
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce
mode :
Chouchiki air de danse,
Deleyaman chant,
Tamzara air de danse...

Mode dit BAYATI CHIRAZ DO# **RE** MI FA SOL LA Sib DO
C'est la gamme mineure occidentale.
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce
mode :
Siretsi yars daran chant,
Dou anmegh es ko atchern en meghavor chant,
Tzaghkepountch air de danse...

Mode dit CHOUGHTAR SI DO **RE** MIb FA# SOL LA Sib DO
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce
mode :
Ouzoundara air de danse,
Krounk ousti kou gas chant,
Zov guicher e dours yek chant,
Yes im anouch Hayastani chant,
Chalakh air de danse...

Mode dit TCHAHARGA LA Sib DO# **RE** MIb FA# SOL LA Sib DO
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce
mode :
Doun en glkhen imadoun is chant de l'Achough Sayat Nova...

Mode dit SEGA SI DO RE **MI** FA SOL LA Sib DO
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce
mode :
Matchkal chant,
Lousniak guicher chant...

Mode dit RAST SI DO RE MI **FA** SOL LA Sib DO
C'est la gamme majeure occidentale.
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce
mode :
Seghann e arrad chant,
Lari tmbrela chant...

Mode dit ZABOUL DO RE MI FA **SOL** LA SIb DO
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce mode :
Kalossi Prken air de danse...

Mode dit CHOUR SI DO **RE** MIb FA SOL LA Sib DO
Exemples de musiques arméniennes familières évoluant sur ce mode :
Adanayi voghpe chant...

Un même air peut se développer sur différents modes :
L'air de danse *Chalakho* peut évoluer sur Chouchtar voire Tchaharga suivant l'inspiration de l'exécutant.

D'un point de vue occidental, on penserait que ces modes sont les mêmes vu qu'ils se ressemblent. Néanmoins une différence d'un demi-ton génère une ambiance différente pour l'auditoire formé à cette culture musicale. Ainsi nous retrouvons les mêmes intervalles dans la montée avec parfois une différence d'un demi-ton dans la descente, affectant légèrement l'ambiance.

Une musique se construit souvent sur deux modes qui s'enchaînent, chacun d'entre eux étant constitué d'un tétracorde c'est-à-dire une suite de quatre notes consécutives.

Par exemple :

Le traditionnel *Kotchari* commence sur le mode Sega puis enchaîne sur Chahnaz.

Le chant *Kele kele* de Komitas sur Rast puis Chahnaz.

Lorsque nous jouons la danse *Chalakho*, nous commençons sur Chouchtar ou Tchaharga pour enchaîner sur Bayati Chiraz.

Là encore l'oreille occidentale confondrait Chahnaz et la gamme mineure mais un demi-ton descendant marque une différence.

L'étendue de chaque mode étant limité à quelques notes, il est de coutume de marier les modes naturellement.
Les couples principalement connus sont Zaboul-Sega ou Sega-Zaboul, Chahnaz-Rast, Chouchtar-Bayati Chiraz...

Ces modes musicaux étaient pratiqués dans tout le Caucase dans la

deuxième moitié du XIXème siècle et le premier quart du XXème siècle par de nombreux musiciens arméniens du Gharabagh, de Géorgie et d'Azerbaïdjan.

Ils sont les fondements de la musique transcaucasienne.

Les Arméniens ont puisé des Mougham des fragments musicaux, les intégrant au début, au milieu ou à la fin de leurs improvisations.

Nous pouvons aussi comprendre ces structures d'un point de vue occidental ; en se basant sur la gamme majeure, do ré mi fa sol la si, chacune de ces notes peut servir de fondamentale et voir un registre évoluer à partir d'elle.

Exemples :

Dam Ré. Modes de Chahnaz, Chouchtar, Bayati Chiraz, Chour.

Dam Mi. Sega.

Dam Fa. Rast.

Dam Sol. Zaboul.

Nous pourrions aussi voir des similitudes avec les modes grecs anciens, ionien, phrygien, mixolydien, locrien, éolien, dorien (Chahnaz), lydien (Rast)...

L'art musical consistera non seulement à maîtriser la tonalité naturelle d'un air mais aussi à pouvoir le transposer sur d'autres modes. Il en sera de même pour chacun des autres modes.

Les Arméniens y ont trouvé la possibilité de bien exprimer leur sensibilité de manière authentique.

Des différences existent toutefois dans les intervalles modaux des peuples arménien, géorgien, persan, azéri, kurde, turc.

Au cours de l'improvisation, on aimera insister sur les nuances que l'on appelle des Khagh (littéralement jeu). L'Arménien se distinguera par son style mélismatique et son jeu musical qui lui donnent un caractère unique dans cette région du monde.

Certains Khagh innés à ce peuple sont inimitables particulièrement lors des plaintes interprétées au Doudouk, au Kamantcha, au Tar. La musique arménienne reste cependant sobre et dépouillée dans ses

principes comparée aux musiques des peuples alentour où les arabesques décoratives et les nuances modales sont complexes.

Accompagnant les récits historiques, les contes épiques, les Mougham ou Moughamat sont de longs « textes musicaux » joués pour illustrer ces histoires ou faire communier une assemblée dans une ambiance définie.

Ils comprennent des phases mélodiques, rythmées, intenses, tranquilles, marquées de moments d'improvisation...

Ils sont appelés Raga en Inde, Magham ou Destkah en Iran, Mougham en Azerbaïdjan, Bayat en Géorgie, Taksim chez les Turcs, Maqam chez les Arabes...

Les noms persans d'origine sont encore utilisés de nos jours parmi les musiciens traditionnels en Arménie :

Rast, Sega, Tchaharga, Chouchtar, Bayati Chiraz, Chour, Chahnaz, Bayati Kurd, Hidjaz, Bayati Gadjar, Tchoban Bayati, Mahour Indi, Katar, Zaboul, Mirza Husséini, Rayeli Isfahan, Neva, Neva Chour, Nahab, Dilkach, Dacti...

La complexité des Mougham avec leurs nombreux développements est davantage exprimée par les musiciens de l'Azerbaïdjan et d'Iran d'où ils tirent leur origine. Selon les occasions, ils pouvaient être joués à différents moments de la journée, du mois ou de l'année.

Les Arméniens s'en inspirent pour créer souvent une ambiance en introduction à leurs airs familiers. Par exemple, on peut commencer un air en improvisant sur le mode mélancolique de « Chahnaz » (proche du mineur occidental) et enchaîner ensuite sur une mélodie rythmée qui égaye l'atmosphère sur le mode « Rast » basé sur la gamme majeure.

Ou bien commencer par Bayati Chiraz pour enchaîner sur Sega puis Zaboul...

Cet univers musical ancien, contenant un large registre de nuances émotionnelles, est une véritable bibliothèque vivante où chaque musicien peut puiser à volonté son inspiration.

Nous retrouvons ici certains des modes moyenâgeux sur lesquels on a chanté et dansé durant de nombreux siècles en Europe occidentale.

Les peuples du Caucase en général avant la soviétisation (1920)

jouaient sur des thèmes communs, personnalisant leur musique suivant leur propre sensibilité.

Par exemple, les thèmes arméniens anciens « Arak par » ou « Akhalkalaki » sont familiers de l'air de danse Kartouli des Géorgiens basé sur le mode majeur Rast.

Toutes les musiques fondées sur ces modes communs circulaient librement à travers le Caucase grâce au libre déplacement des musiciens dans toute la région alors sous l'influence tsariste russe.

La musique modale avait en outre une vocation thérapeutique. Elle fortifiait le moral du peuple qui appréciait son pouvoir bienfaisant.

Des compositeurs et chercheurs passionnés de musique ont été des médecins et, comme les ménestrels de toute époque, ils considéraient que la musique guérissait les âmes en souffrance.

Parmi eux Nahapet Roussinian compositeur du chant Kilikia, Guévork Akhverdian (XIXème siècle), éditeur des premiers chants de l'Achough Sayat Nova, Avanes Ionessian, créateur du premier ensemble d'instruments traditionnels à Bakou dans les années 1920...

DE L'INFLUENCE DES MODES SUR LE COMPORTEMENT HUMAIN

« Tu arrêtes le tremblement du malade... »
(Sayat Nova. XVIIIème siècle).

Shakespeare disait qu'il ne fallait rien attendre de bon de quelqu'un que la musique ne pouvait émouvoir.

Le pouvoir de la musique puise aux forces de la nature.

Dans cette région du monde et en orient en général, la musique fait partie intégrante de la vie quotidienne ; profondément gravée dans les mœurs du peuple, constamment présente, elle sert avant tout à stimuler le moral de chacun. Utilisée à des fins thérapeutiques, elle montre ses pouvoirs et son influence bénéfique sur l'esprit et le psychisme de l'homme.

Des séquences musicales répétées ont pour effet de stimuler le processus de guérison cherchant à dénouer le malade mentalement et émotionnellement.

Ancrée dans la sensibilité de l'homme, familiers de toutes les cultures antiques du bassin méditerranéen et des peuples d'orient, les modes musicaux portent un message spirituel universel.

Leurs différents registres en correspondance avec les centres vitaux du corps et de l'esprit agissent sur l'épanouissement individuel et l'évolution collective de la société humaine.

« Aussi le mode est-il produit par le psychisme d'une culture et par les conditions qui président à l'exécution musicale. Celle-ci peut, ou non, procéder d'une intention magique ou sacrée, mais elle est toujours destinée à susciter certains états psychiques chez les auditeurs... ». (Dane Rhudyar. La magie du ton et l'art de la musique. 1982).

DE L'IMPROVISATION

Le plateau arménien a vu se développer des structures musicales intéressantes où chacun peut tisser ses propres constructions.

Passé le thème principal, le musicien arménien, improvisateur dans l'âme, personnalisera cet instant en lui donnant un caractère unique. Il insufflera une énergie correspondant à l'émotion exprimée. Chaque interprète se reconnaît par son style particulier et la règle de ne jamais comparer deux musiciens s'impose. A chacun sa personnalité. Par son caractère singulier, un Varpet (maître) sera reconnu de tous.

Lors des assemblées familiales ou conviviales, les musiciens ont toujours été présents pour honorer les réunions et exprimer leur talent d'improvisateur.

On demande au musicien de jouer par une formule ancestrale : « Aghper djan mi ban assa... » (« Cher frère, dis-nous quelque chose... »).

Cette tradition est toujours vivante dans le pays.

LANGAGE ET SENSIBILITE MUSICALE

« Telle langue, telle musique ! ».

Le langage humain et l'expression musicale sont complémentaires.

Chaque langue vibre sur un registre spécifique de sonorités (plus ou moins graves ou aiguës) qui conditionne l'état d'esprit, la sensibilité voire la mentalité des peuples ; la musique traditionnelle répond à ces mêmes tendances.

Le langage s'édifie sur une tonalité musicale qui forge son caractère. Les familles linguistiques indo-européennes ont par affinité des similitudes dans la manière de penser, de ressentir les situations vécues, cependant elles diffèrent sensiblement de par leurs diversités culturelles.

Privilégiée par les nombreuses sonorités de son alphabet, la langue arménienne possède un large registre sonore (faisant vibrer plusieurs centres vitaux du corps humain, ventre, poitrine, gorge, nez) ainsi que la possibilité de créer des mots s'articulant autour de ses riches consonances.

La nature des sons est en relation avec les quatre éléments, terre, air, eau, feu ; lorsque nous parlons une langue, une sensibilité spécifique s'en dégage et les émotions humaines sont exprimées à travers chaque registre vibratoire.

La langue arménienne basée sur une certaine gravité influence par ce fait son expression musicale.

Pour bien percevoir l'identité de cette culture, son état d'être et sa philosophie, certains paramètres culturels doivent être bien compris et assimilés.

Pour que cette musique traditionnelle, branche naturelle du langage humain, révèle sa profonde philosophie, il nous faudra apprendre à ressentir subtilement son tempérament et ses caractéristiques et les discerner de ceux des peuples alentour.

Conformément à l'avis des grands musicologues arméniens, Komitas Vardapet, Robert Atayan, Nikoghos Tahmizian... et contrairement à

certains points de vue influencés par le contexte multiculturel de la région, la musique arménienne, dans son concept originel, revêt sa propre identité et n'est ni orientale, ni occidentale.

Ayant subi de nombreuses invasions au cours de l'histoire et le joug de divers peuples conquérants, l'Arménien a toujours lutté pour conserver son identité profonde.

Polyglotte de fait, il a assimilé les langages des autres pour se fondre dans les cultures environnantes et a toujours su conserver sa personnalité et cultiver sa différence.

On s'est souvent trompé en pensant que les musiciens arméniens habitants dans l'empire ottoman jouaient dans un style tendance « Asie Mineure », les Arméniens d'Iran dans un style persan et les Arméniens du Caucase ou du Gharabagh dans les styles géorgien ou azéri. En fait, ils traduisaient leur sensibilité arménienne en les adaptant à ces autres styles musicaux .

Les musiques des régions situées à l'est de la plaine de l'Ararat (actuelle Arménie), du Chirak, du Lori, ont un caractère plus accentué que celles des provinces de l'est de l'Asie Mineure dont les rythmes sont plus simples, moins martelés ou syncopés.

Tout comme on peut identifier une langue, on peut reconnaître l'origine d'un musicien suivant son style, l'Arménien à son lyrisme langoureux, l'exécution fine et gracieuse des nuances musicales, son sens inné de l'improvisation.

De ce fait, de nombreux Arméniens se sont distingués par leur don musical dans les divers pays limitrophes du Caucase.

VERBES SIGNIFIANT « JOUER DE LA MUSIQUE »

Quatre verbes signifiant « jouer de la musique » ont traversé le temps jusqu'à nos jours.

Le verbe le plus usité de nos jours est Nvaguel s'adaptant à toutes circonstances avec ses substantifs dérivés Nvagaran, instrument de musique ou groupe musical.

Nevagogh joueur, musicien.

Le verbe Harel (dont la racine Har rappelle le mot harmonie) n'a plus cours de nos jours mais a gardé en mémoire les substantifs relatifs aux musiciens, Dmbkahar tambourinaire, Srngahar flûtiste, Doudoukahar joueur de Doudouk, Tarahar joueur de Tar, Kamantchahar joueur de Kamantcha, Kanonahar joueur de Kanon et son féminin Kanonaharouhi joueuse de Kanon...

Harogh joueur, terme désuet.

Tchalel (dont la racine est empruntée à la langue turque) est un terme très populaire dénotant moins d'élégance que Nevaguel, lui donnant parfois un accent péjoratif.

On emploiera plutôt ce verbe dans le sens d'animer de manière festive.

Tchalogh, joueur.

D'autres termes pour désigner le musicien se terminent par Tchi ou Dji - empruntés à langue turque - tel le terme dialectal Tchalghetchi, musicien.

De nos jours nous ajoutons aussi la terminaison « ist » dérivée des langues latines.

Ainsi dit-on indifféremment Dholtchi ou Dholist, Doudouktchi ou Doudoukist, Tarahar ou Tarist... et l'on se fera toujours comprendre dans le cas où les termes originels sont inconnus.

Atzel qui en arménien occidental signifie pondre, faire naître, désigne aussi bien le verbe faire ou jouer de la musique en arménien oriental. Atzogh, musicien. En usage actuellement encore dans la ville de Tbilissi parmi les Arméniens de Géorgie. On dira Doudouk Atzogh,

Kamantcha Atzogh...

Le célèbre troubadour arménien du XVIIIème siècle Sayat Nova, faisant des louanges à son instrument le Kamantcha, utilise ce terme « Atzogh » :

« Khalkhin és iltimazn ara, assin abri ko Atzogh »

« Fais honneur à ce peuple qui dit vive ton musicien ! »

On appelle Sazandar (terme dérivé de l'instrument à cordes Saz) les joueurs d'instruments à cordes en général (Tar, Kamantcha, Saz, Oud...).

LES SONORITES INSTRUMENTALES

Une mélodie jouée au Tar ou au Doudouk ne sensibilisera pas l'auditeur de la même manière ; les vibrations de chaque instrument de musique provoquent invisiblement des réactions différentes dans la sensibilité de l'être.

Des compositeurs ont cherché à faire évoluer le concept musical traditionnel en utilisant ces sonorités, évocatrices d'univers et de sensations originales.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le compositeur Khatchatour Avétissian, virtuose de la cithare Kanon ayant fait école en Arménie dans les années 1950, a utilisé la spécificité de chacun des instruments dans ses créations musicales.

Les sonorités des différents instruments à vent, à cordes et à percussion, interviennent successivement conversant, dialogant, créant des ambiances féériques...

INSTRUMENTS

A VENT

A CORDES

A PERCUSSION

LES INSTRUMENTS A VENT



Peintre Ichkhan Martirosian.

Collection Gérard Madilian.

Joueurs de Dhol et de Zourna.



Le ZOURNA

appelé aussi

SRAPOGH

ou KONAPOGH

de la famille des hautbois est un instrument à vent ancien ayant cours dans de nombreux pays d'Asie, de l'Inde jusqu'au bassin méditerranéen.

Il est très répandu dans les fêtes populaires et signifie littéralement flûte de la force (du persan Zor-Nay).

C'est un instrument à anche double, constitué d'un tuyau conique en bois et d'une double embouchure.

Le Zourna arménien possède ses propres particularités.

Le tuyau en bois est appelé Zourni Pét (ou Paït), bâton du Zourna et aussi Zournayi Pogh (tuyau du Zourna).

Selon les régions, il peut être construit en bois d'abricotier, en noyer, en cyprès ou en pin.



La partie en bois qui se glisse à l'intérieur donne la possibilité de fermer le trou supérieur voire les trois premiers trous de l'instrument.

Cela servait autrefois à tenir aisément le bourdon -Dam- ou à pouvoir jouer avec deux Zourna à la fois, tenant le Dam d'un côté et interprétant de l'autre côté la mélodie suivant le système des flûtes doubles de l'antiquité.

De nos jours en Arménie, un Zournatchi joue de cette manière : Ambayi Ghazarian-Danielian.

Pièce en bois séparée jouant un rôle de régulation à l'intérieur du tuyau.



La partie antérieure du tuyau du Zourna est percée de 7 à 8 trous et le côté opposé d'un seul trou, celui-ci n'existant pas dans certaines régions.

L'embouchure conique se nomme Tchanagh.

L'ouverture conique du tuyau est habituellement enserrée dans un anneau plat en métal, souvent en argent, (de nos jours aussi en matière plastique) pour obtenir une meilleure sonorité.

Dans l'ouverture du tuyau se trouve un petit tube de métal appelé Mil ou encore Blboul (du terme désignant le rossignol) ; on y fixe à son extrémité un petit tube de roseau tenu par du fil appelé Ghamich (ou Tchibbik, Bibitch, Pouk, Tzivan suivant les régions).



Cet anneau permet de bloquer la pression des lèvres et de mieux permettre une respiration circulaire propre aux instruments à anche.



Fixée au bout du tuyau en métal Mil se trouve une anche double Lezvak ou Bibitch.

Bibitch.



Le Zourna a un son strident. Il convient aux jeux de plein air, aux processions, aux solennités ou à l'accompagnement des danses.

Dans les lieux fermés, pour atténuer la force de sa résonance, on y adaptait parfois une autre embouchure le Naï, Neï ou Nar en roseau. Celle-ci produisait un son plus doux.



Les joueurs de Zourna ou Zournatchi jouaient souvent à deux, l'un interprétant la mélodie, l'autre tenant un bourdon ou Dam, note d'accompagnement.

Un tambour, Dhol, s'y joignait aussi pour former un trio traditionnel.





Zournatchi de l'Ensemble de Danse « Sassounik ». Village d'Achnak, région de Talin. 1957.



Type de Zourna long
Arménie occidentale.



Procession religieuse arménienne en Iran. Début XXème siècle.

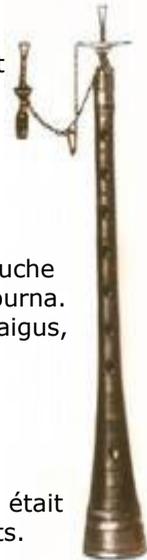
Dans certaines régions, lorsqu'un Zournatchi s'emportait sur le coup de l'inspiration, on avait l'impression d'entendre deux Zourna.

Le joueur prenait dans sa bouche le deuxième Ghamich avec le premier en ayant enlevé le cercle relié au Mil par une chaînette.

Le roseau de la deuxième embouchure étant dans sa bouche avec le premier, le second Mil n'était pas mis dans un Zourna. Les sons de la principale embouchure étaient alors très aigus, donnant la mélodie.

Le son de l'embouchure auxiliaire était alors plus grave, donnant le Dam ou bourdon.

Cette façon de jouer complètement oubliée de nos jours était caractéristique du jeu sur les anciens types d'instruments.



Fête populaire aux sons des Dhol-Zourna.



Tableaux Ichkhan Martirosian. Erevan. Collection G. Madilian.





Figurine de joueur de flûte.
Civilisation du lac Sevan,
fin II^{ème}-début du I^{er} millénaire avant J.C.

Région du lac Sevan. Bronze coulé.

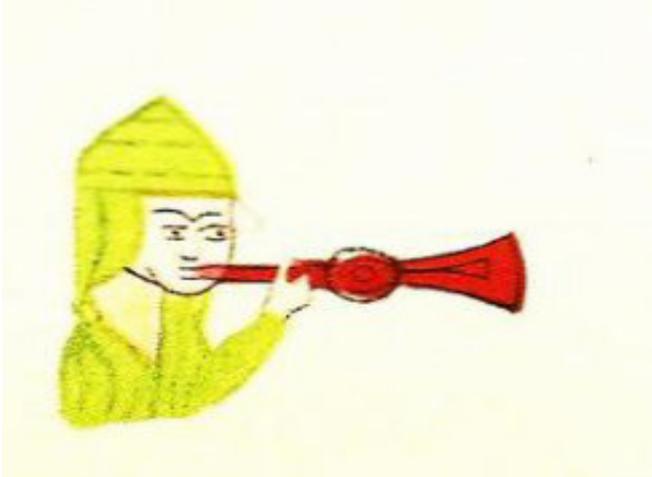
Différents types de Zourna.



Collection Philippe Chahbazian. Paris.



Collection Gérard Madilian. Paris.



Dans l'antiquité et au Moyen Âge, on utilisait en Arménie différents instruments à vent dont certains étaient des prototypes du Zourna.



Porroza est un prototype du Zourna long.
C'est aussi une trompette coudée en cuivre.



Konapogh.



Pogh Ieghdjeria ou Ieghdjerapogh était une trompette en corne de cerf et servait comme un cor de chasse.

La trompette en corne de cerf était appelée Pouk (du persan poug, trompe en corne utilisée par les derviches) ou encore Porrou (du persan pori).

Chepor, Chepora ou Chipora (de l'assyrien Chifora, du persan Chepur, de l'hébreu Chofar) était une trompette conique se présentant sous différentes formes.

On l'utilisait surtout en campagne, à la guerre, lors de solennités particulièrement importantes, sur les bateaux pendant la traversée pour des signaux. Chaque type de signal avait un jeu, une mélodie correspondante.





Nchanapogh (Nchan signal, signe), Poghanchan, Pogh Nchanakan ou Pogh Azdét soutian (Azdét soutioun, influence) était une trompette servant à annoncer quelque événement important.



Ahaknakotch Chipora était une trompette sonnant le tocsin pour annoncer les fléaux.

Haghtoutian Pogh, trompette militaire, servait à annoncer les victoires sur l'ennemi.

Pogh Navouts ou Navapogh est une trompette de vaisseau.

Medz Porrou est une grande trompette.

Avakapogh ou Pogh Nahapetian est une grande trompette, la reine des trompettes ou la trompette du chef des anciens, du chef de clan.

Avakasring est un grand chalumeau de chef ou chalumeau du chef des anciens, du chef de clan.

Il existait aussi encore une forme de trompette appelée Kavharkan fabriquée en terre glaise, dont on ne connaît pas l'emploi.

Nafir : trompette.

Krapogh : trompette au son aigu, strident.

Le joueur de trompette était appelé Poghahar mais aussi Poghakan, Poghar, Poghakardats. Ce dernier mot signifie littéralement celui qui chante la trompette (le verbe kardal signifiait à l'origine chanter puis plus tard lire). Poghakan signifie littéralement avec un jeu de trompette.

Les Arméniens avaient également des trompettes coudées. Elles étaient pour la plupart en métal, en cuivre ou en argent.

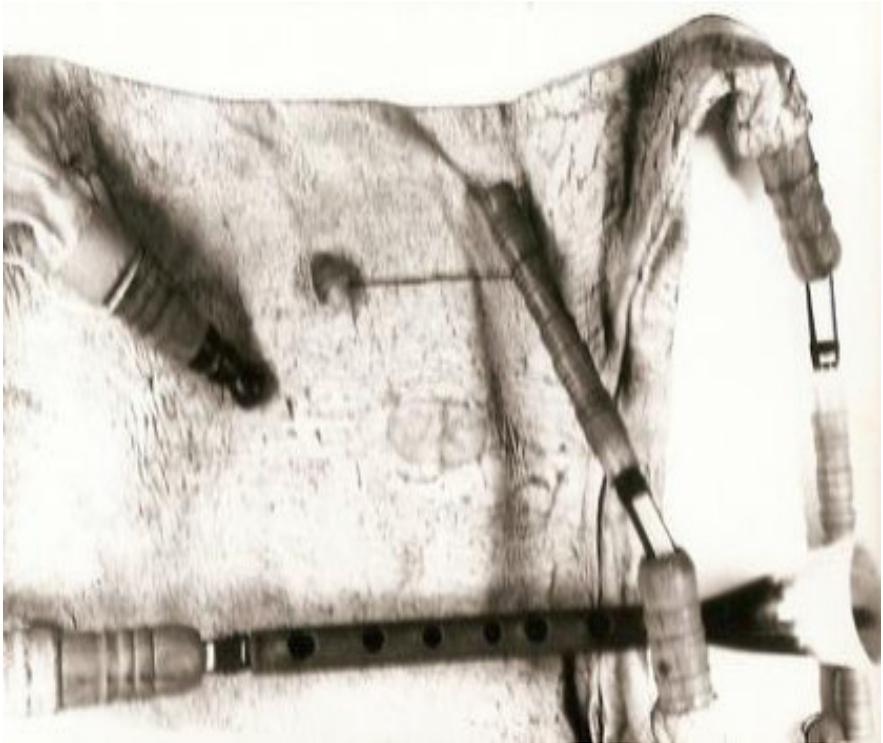


Galarapogh est une trompette coudée.

On l'utilisait à la guerre, en campagne. Elle avait un son très aigu.

Dans le poème épique populaire arménien « David de Sassoun », on l'appelle Pighlori Pogh.

Les verbes Poghél, Poghiérguel signifiaient trompeter : littéralement le verbe Poghiérguel signifiait chanter, danser, accompagné par la trompette.



La cornemuse est en général appelée Tik ou Dik, Dikkar, Dizkai, Parkapzouk, Barkabzouk, Barkabzai, Barbzouk, Barkaboz, suivant les régions.

Conçue dans une peau de chèvre, de vachette ou de mouton.

Souffleur de Tik.



Une tradition orale remontant au XIIème siècle de notre ère nous rapporte qu'en jouer nécessitait trois personnes, l'une portant l'instrument, la seconde soufflant et la troisième jouant les notes (selon le musicien Félix Vardoumian. Erevan).



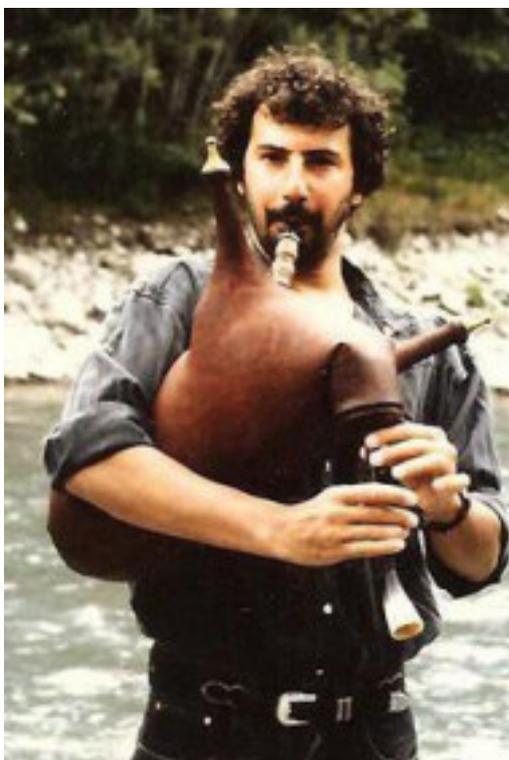
A l'un des bords du Tik est fixé le chalumeau, tuyau de mélodie avec des trous pour les doigts et à l'autre bord le tuyau d'insufflation. Par la pression du bras sur la cornemuse, le joueur, Parkabzouktchi ou Boiniktchi ou Tikzar, joue la mélodie.



Tout en jouant, il chante souvent de longs poèmes entraînant les assistants à danser. La cornemuse était davantage utilisée dans les campagnes que dans les villes où, à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, on dansait le plus souvent aux sons des ensembles de musiciens « Sazandar », joueurs d'instruments à cordes.

Bibetch est un chalumeau à anche fabriqué à partir de l'écorce d'une branche de saule. Après avoir chauffé à blanc l'écorce entière, on y faisait quatre à cinq trous. C'était un instrument joué par les enfants.

Gaïta est une cornemuse de berger.



Parkapzouk.
Philippe Chahbazian. Paris.

Chvi (Chvov ou Chhov, termes dialectaux) est un flûte de berger à sept trous en roseau ou en bois d'abricotier, parfois aussi en écorce de saule prélevée en forme de tuyau.



Chvi en roseau d'autrefois.



Des Chvi en bois d'abricotier au registre grave (Tav Chvi) ont été créés depuis quelques décennies.



La flûte à bec Toutak est semblable au Chvi.

Le Sring est une flûte sans bec.

Ce terme était appliqué aux flûtes en général. D'après le musicologue Komitas Vardapet, les instruments traditionnels les plus authentiques permettant de traduire au mieux la sensibilité du peuple arménien étaient les flûtes Sring, dont il possédait une belle collection.



Joué par les bergers, il était aussi en usage dans les palais et les cours princières.

Le joueur de Sring est appelé Sringahar ou Pogahar.

Le peuple ajoute aussi aux noms des instruments les mots Atzogh ou Tchalogh (voir chapitre sur les verbes signifiant jouer de la musique), ce qui donne Sring Atzogh, Sring Tchalogh, Pogh Atzogh, Pogh Tchalogh, Chvi Atzogh ou Tchalogh...
C'est-à-dire celui qui joue de la trompette, du sifflet, du chalumeau...



Collection Philippe Chahbazian. Paris.

L'instrument ancien Pkou, fait en roseau, parfois aussi en bois, est conçu suivant le système des clarinettes antiques ayant cours dans beaucoup de pays méditerranéens.



Collection Philippe Chahbazian.

Un cylindre de bois recouvrant les anches permet de jouer les deux sons ensemble.

Pkou double.



Le Pkou récent est conçu suivant le système des clarinettes et des saxophones, avec une anche simple séparée du bâtonnet sur lequel elle est accolée.



Collection Philippe Chahbazian.



Anches simples de Pkou.





Pkou basse. Philippe Chahbazian. Paris.

Vizouk est un chalumeau épais à anche, en écorce de saule au registre élevé.

Torroza est un long chalumeau épais à anche en écorce de saule avec un registre peu élevé.

Srasring est une forme de chalumeau au son très aigu.



Gavits Bloul est un sifflet de terre glaise, en forme d'œuf, creux à l'intérieur. L'extrémité large de l'œuf était fermée et à l'extrémité plus pointue, légèrement effilée, se trouvait l'ouverture pour l'air Béran (bouche en arménien).

A la partie supérieure de l'œuf, à gauche et à droite dans le sens transversal, il y avait une ouverture pour les doigts et en dessous un trou pour le pouce de la main droite. Contre les deux trous du dessus était fixée une petite figure de glaise représentant une poule, un petit oiseau ou un agneau.



Gavits Bloul régional.

Gavits Bloul se nomme aussi Soulitch, le sifflet (du verbe soulel siffler).

Sous ce terme on nomme aussi un instrument à vent ayant une embouchure comme le Zourna.

Safara, Sapara, Savarr, Tchikhirtma, Tchiguirdma, Tchiguirtma, est un petit chalumeau, long d'un pouce et large d'un doigt avec un son sifflant. Il s'appelle aussi Poghag, petite trompette.

Le Sousouk est un chalumeau, un sifflet avec une anche Lezvak.

Le petit Sousouk est en écorce de saule prélevée d'un seul morceau que l'on appelait Ourrenou Patian, gaine de saule (d'Ourreni, saule pleureur). Il n'avait pas de trou pour les doigts mais seulement une ouverture en haut pour l'air : il était ouvert en bas et ne donnait qu'un seul ton.

Le grand Sousouk, en écorce de saule mais parfois aussi en roseau, est fait d'une branche d'arbre droite Tchanough au cœur tendre et très malléable. Il a 5 ou 6 trous pour les doigts d'un seul côté.

Chvik est un chalumeau, un sifflet à anche en roseau, sans trou pour les doigts.

Le Ierguehon Dzerrin (orgue à main) est un orgue portatif ou un Miskhal, flûte de pan droite composée de plusieurs roseaux de différentes longueurs reliés les uns aux autres (d'ordinaire il y avait sept roseaux). Chaque tuyau de la flûte de pan s'appelait Pok.

Harmo est une flûte de pan plate en roseau, en bois ou en fer.
Les tuyaux avaient la même longueur et la même épaisseur.
Différentes anches donnaient un ton plus ou moins aigu.

L'ensemble de 7 à 8 tuyaux était réuni à l'aide d'un plateau de 1cm d'épaisseur, d'une longueur et d'une largeur qui permettent de percer le nombre correspondant de trous pour y placer les tuyaux.

Le plateau se trouvait légèrement au-dessus du centre des tuyaux ouverts en haut et en bas.

Les garçonnets et les adolescents jouaient et dansaient entre eux au son du Harmo.

Cet instrument a été remplacé par différents instruments de fabrication industrielle.



Harmo de la région de Sevan.



Govt ou Batian est l'étui en bois du chalumeau.

Le Bloul est une flûte sans bec en roseau ou en bois dont le timbre est produit par le souffle. C'est une flûte de berger au son voilé et envoûtant.



Collection P. Chahbazian. Paris.



Berger jouant du Bloul. Région de Dilidjan.

Le Doudouk ou Doudoug, Toutouk, Dziranapogh (de Dziran l'abricot) Glanapogh (de Glan le cylindre) appartient au type cylindrique de la famille des hautbois, très répandu en Arménie ainsi que dans le Caucase en général.



Un chapitre entier « A propos du Doudouk » y est consacré ci-après.

Le Toutouk est fait à partir d'une canne Tachegh (terme inconnu) en écorce de saule ou en noyer. Il mesurait vingt centimètres, son épaisseur étant de trois centimètres. Sur la partie supérieure, il y avait 6 ou 8 trous pour les doigts et un pour le pouce du côté opposé.

Au niveau du Béran, partie supérieure du Toutouk, on plaçait une sorte de tampon en noyer, Bipetch ou Lezvak de façon à ce qu'il ne ressorte pas à l'extérieur.

Le Bipetch et la partie supérieure du Toutouk étaient rabotés obliquement vers l'ouverture sur une longueur de deux centimètres.

L'épaisseur du Bipetch était calculée de façon à ce qu'entre le bouchon et l'intérieur du Toutouk demeure une petite fente pour l'entrée de l'air.

Ceux qui en jouaient étaient les Hodagh, gardiens de vaches, les Garnaratz, bergers des brebis ou autres.

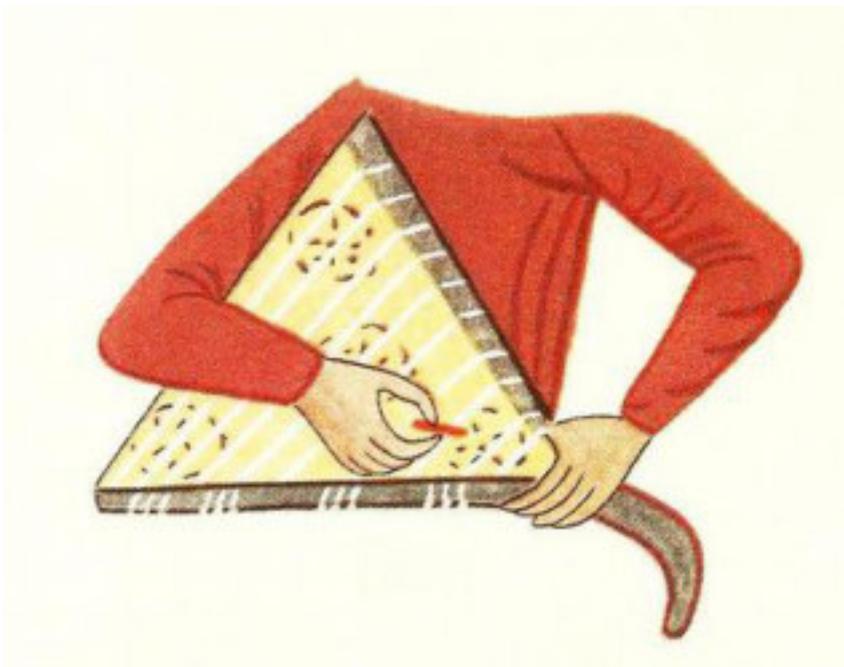
Les bergers et gardiens des autres troupeaux ne jouaient pas du Toutouk.

On appelait également Toutouk un chalumeau d'enfant fait d'une mince canne de la longueur d'un crayon ordinaire avec un Bipetch analogue en bois. Ils étaient fabriqués par les laboureurs ou bien des tziganes du pays.

Toullouk était aussi une autre appellation régionale du Toutouk.



Zourna (datant du début du XIXème siècle. Ville de Van),
Doudouk et Chvi, ayant appartenu au musicien Baris Thovmassian
(soliste dans l'Ensemble de Chants et de Danse dirigé par Tatoul
Altounian, années 1960).



LES INSTRUMENTS A CORDES



Le Tar appartient à la famille des luths.

Il est répandu en Iran, au Caucase du sud, en Asie centrale.

Le corps de l'instrument, appelé Gouch, est taillé dans du bois de mûrier ou de noyer.

Ce corps en forme de huit est recouvert d'une peau de poisson (silure) ; sur le manche Kot ou Tev divisé en vingt-trois cases séparées par des ligatures (Parda) sont tendues trois paires de cordes mélodiques en métal (acier, cuivre, bronze) et cinq cordes harmoniques.

A la tête du manche Gloukh se trouvent des grandes et petites chevilles Akandj (oreille) pour accorder les six à onze cordes (six cordes mélodiques, cinq harmoniques).

On en joue avec le plectre Zakhme (du persan), Mouzrab ou Misrap (de l'arabe). Harvadzitch en arménien.

Le Tar a trois octaves et demie d'étendue.



Collection Tchalyan. Paris.

En arménien le plectre s'appelle Kntntots, Ktntots, Ktndots, Aghhnot, Aghnovt.



Aghalar Melik Aghamalian. Tiflis. 1860.

(La plus ancienne photo d'un joueur de Tar).

Dans un ensemble de Sazandar, on utilise d'ordinaire le Siouni Tar, de dimension plus petite et pour une exécution en soliste, le Tavoud Tar, plus grand.

Accordage : LA MI LA MI basse / DO SOL DO / Sib FA Sib.

D'après Jean During, orientaliste et musicologue, (La musique traditionnelle d'Azerbaïdjan et la science des Mouqams. Édition Valentin Koerner. 1988), le premier joueur de Tar dans le Caucase aurait été l'Arménien Avak Tarkhanov dans la première moitié du XIXème siècle.

Tarahar

Soghomon
Seyranian.
XXème siècle.



Le Saz était le luth préféré des Goussan et des Achough.

En bois de mûrier, le corps du Saz, Iran, a la forme d'une poire avec une table d'harmonie en bois et des cordes métalliques, Simer.

Il peut comporter de quatre à huit cordes parfois jusqu'à treize.

Le plectre est en bois de pin, parfois en corne ou en os.

Le Tezena ou Tezen, est aussi appelé Kntntots comme pour le Tar.

On le porte sur l'épaule à l'aide d'un Gaïtan, attaché à son manche et au corps par une courroie ou un cordon.



Le mot Sazandar - musicien - est dérivé du nom de cet instrument.



Petit Saz arménien. Djourra Saz. Collection G. Sourénian. Paris.

Accordage : LA MI LA basse.

En 1925, Vardan BOUNI élargit le registre des Saz avec les petits Saz Djourra, Tchongour, Saz baryton et basse.

Le Saz à douze cordes en boyau, appelé Baghlama, était joué avec un plectre triangulaire en plume, Lezou.





Sortes de Saz.



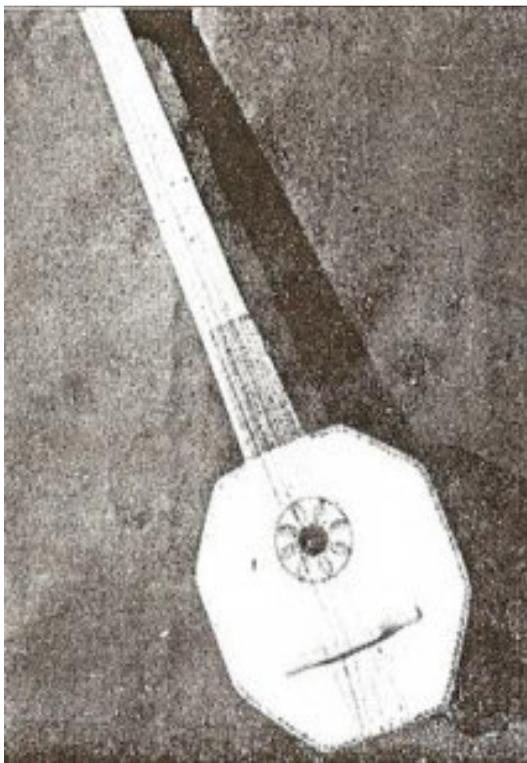


Le terme Saz, d'origine persane, désigne au sens large une famille de luths à manche long ou court, populaire dans toute l'Asie occidentale, l'Iran, l'Arménie, le Kurdistan, la Turquie, l'Azerbaïdjan, en Grèce et dans les Balkans.



Ensemble Achoughakan Sayat Nova dirigé par le chanteur Vagharchak Sahakian. Erevan. 1960.

Le Boulgari, Boulgar est un instrument à cordes semblable au Saz.



Le Tchongour, Tchangour,

Tchingour, Tchinkou,

Tchanguir, Tchoungour,

est un très ancien instrument à cordes pincées, de la famille du luth, son corps (nommé Iran) a une forme octogonale.

On le joue avec un plectre, Tézen, sur les quatre cordes métalliques, Simér.

Le manche ne comporte pas de frettes.

Le Tchingour était aussi un genre de violon de la région de Van.



Instrument à cordes frottées avec un archet en crin de cheval, le Kamantcha ou Kemantche est une sorte de viole à corps sphérique, Gouch ou Por (ventre), sur lequel est tendue une peau fine.

Ayant cours dans tout le Caucase du sud, l'Iran, les pays voisins, l'Arménie, il avait à l'origine deux ou trois cordes en boyau.

Afin d'en étendre son registre musical, une quatrième corde a été rajoutée au début du XXème siècle par l'illustre musicien arménien de Tiflis (Géorgie) Sacha Oganezachvili (Alexandre Ohannessian).

L'archet en crin de cheval se nomme Aghégh, Iaï, parfois aussi Tjipot, bâton ou Net, flèche.

Le manche n'a pas de frettes.

On le tient à la verticale en appuyant le Yerkat (fer), barre métallique fixée à la base du corps, sur la jambe gauche, au-dessus du genou.

Accordage : MI LA MI LA basse.



Kamantcha du musicien Apkar, fabriqué par lui-même fin XIXème siècle. Collection Kazazian. Paris.

Ce Kamantcha, conçu pour être joué à trois cordes, s'est vu rajouter une quatrième corde dans la première moitié du XXème siècle.



Comme instrument traditionnel, le Kamantcha était fréquemment représenté dans les miniatures médiévales arméniennes, sur les pierres tombales,

... et surtout célébré dans le poème « Kamantcha » de l'Achough Sayat Nova (1712-1795).

Il est également mentionné dans les versets par l'Achough Naghach Hovnatan (1661-1722).



Kamantcha présumé
avoir appartenu au
célèbre Achough
arménien
Sayat Nova.

XVIIIème siècle.

Musée d'Art d'Erevan.

En 1920, Vardan Bouni en élargit la famille, créant les Kamantcha alto, basse et contrebasse.

Après Sacha Oganezachvili s'illustrèrent de nombreux Kamantchahar :

Levon Karakhan, Yerem Aroustamian, Gourguén Mirzoyan, Vardan Vardanian, Khatchatour Nersissian, Noraïr Hovhannissian, Mardin Khatchatrian, Guévorg Grigorian, Hratchia Mouradian-Nikoghossian, Khatchatour Chirakian, Viguén Hakobian, Hakob Arabian, Ararat Nazarian, Hratchia Avetissian, Youri Gabobian, Onik Galstian, Artachès Leïloyan, Noraïr Davtian, Vladimir Grigorian, Gaguik Mouradian, Haïkaz Hakobian, Khatchik Gasparian, Hakob Khalatian, Gaguik Mouradian (autre que ci-dessus mentionné), Achot Vardanian, Nariné Petrossian, Tigran Hambarian, Vardan Baghdassarian, Mkhitar Ketsian, Rafik Hakobian, Hovhannes Haïrikian, Margarit Chahbazian...



Kamani à trois et quatre cordes.



Joué particulièrement par les Arméniens des bords de la Mer Noire qui le pratiquaient souvent en dansant, le Kamani, avec trois ou quatre cordes de boyau à l'origine, en comportait par la suite jusqu'à douze métalliques, six cordes supérieures pour la mélodie et six cordes au-dessous pour la résonance.

Ardzakankadov : on en joue en le tenant à la verticale appuyé sur le genou.

Joué par les Goussan (qui les fabriquaient également en érable ou en poirier) auprès des hautes classes de la société, il était parfois tenu comme un violon, appuyé contre l'épaule.

Fabricant de Kamani.
Erevan. 1980.





Le vase en céramique découvert dans la ville de Dvin, ancienne capitale de l'Arménie, montre un joueur de Kamani, appelé aussi Djout ou Djoutak (petit djout).

L'image représente un Djoutak, une variante arménienne du violon.

A l'époque où le vase a été découvert, l'historien Grigor Narekatsi (Grégoire de Narek, 950-1003) mentionne le Djoutak dans son « Livre des lamentations ».



Achough Djivani
et son Kamani.
Milieu du XIXème siècle.

On appelle Djoutak ou Tchoutag :

-Un instrument de musique à archet qui représente le stade ultérieur de l'évolution du Kamani avec un aspect allégé.

-Un instrument à cordes inconnu révélé dans des textes anciens.

-Parfois la cithare, la guitare, le cymbalum, ou le violon moderne.

Cet instrument était beaucoup pratiqué dans la région du Pont, bords de la mer noire et au Caucase.

Ce dernier, en fait, est l'un des instruments les plus anciens chez les Arméniens avec deux, trois ou quatre cordes et serait antérieur au Vème siècle de notre ère.

Différents types de Djout ont été découverts lors de fouilles à Dvin, capitale de l'Arménie aux VII-IXèmes siècles.

Le Djout est plus grand que le violon moderne, plus petit que le violoncelle.

Est appelé Chavarr, un violon du poème épique « David de Sassoun ». On en jouait en tenant l'instrument à la verticale appuyé sur le genou.

Chaver ou Chaverk est un instrument de musique aux cordes en cuivre, ressemblant parfois à un petit Saz ou Kementche.

Le chevalet qui se trouve sous les cordes des instruments de musique à archet se nomme Khérek ou parfois Teleri adam, dent des cordes.

Tampoura, Dampour, Ampoura, Amboura, est un instrument à archet à trois cordes utilisé par les Goussan arméniens, plus fréquents en Arménie occidentale qu'orientale.

Il était aussi connu au XVIIIème siècle à Tiflis en Géorgie grâce au Achough Sayat Nova qui en jouait parmi d'autres instruments.

Il existe aussi sous le nom de Tambour ou Tamboura.

Le Tampoura arménien se différencie essentiellement du modèle persan du Tambour, de la famille des luths.



Les différentes appellations citées ont eu cours particulièrement de la fin du XIXème siècle au milieu du XXème siècle.

Le peuple attribuait parfois des noms sans rapport direct avec les instruments.

Le Kanon, Ganoun, Ganon, est un instrument à cordes pincées dont le corps est en forme de trapèze.

72 à 75 cordes groupées par trois sont tendues par des chevilles d'accordage en bois sur un chevalet reposant sur une peau. On en joue après avoir enfilé sur chaque index des Matnots (bagues métalliques dans lesquelles sont passés des plectres de forme allongée en corne).

Chaque série de cordes triples possède deux clés Bernak donnant la possibilité d'élever ou de descendre la note d'un demi-ton.

Etendue : trois octaves et demie.



Collection Gérard Sourénian. Paris.



Banali, clé d'accordage. Matnots, bagues et plectres en corne.



Courant dans tout le bassin méditerranéen, le Kanon illustre de nombreuses miniatures de l'époque moyenâgeuse. Jusqu'au début du XXème siècle, il était surtout joué par des hommes, Zaven Termendjian, Archavir Ferdjolian, Nchan Hopian, Garéguine Khanikian...

Le célèbre Kanonahar et compositeur Khatchatour Avétissian forma toute une lignée de musiciennes dont la première fut Angela Atabékian.

Suivirent Louisa Sedrakian, Apolia Atabekian, Hasmik Leïloyan, Alvar Mirzoyan, Pirouza Karapetian, Kariné Hassassian, Anouch Kirakossian, Kariné Hovhannissian, Azniv Minassian, Anahit Nanagoulian, Mariam Khatchatrian, Mariné Assadourian, Dzovinar Hovhannissian, Tatévik Karapétian, Iskouhi Abadjian, Méri Vardanian, Nariné Danielian, Nariné Malkhassian, Kanonahar Djivan Mikaélian...

« Knar », lyre, est une appellation ancienne du Kanon.

On tenait le Knar à l'horizontale sur les genoux ou sur une table, et au lieu de tenir un plectre l'on en jouait en mettant le pouce de la main droite dans une sorte de dé à coudre en os.

La lyre Knar a gardé cet aspect de nos jours. Il est probable que l'ancienne lyre arménienne ait eu la même forme qu'aujourd'hui.

Le Davigh ou Daough est une très ancienne forme de harpe avec dix cordes en boyau. C'est pourquoi on l'appelait Tasnaghi (Tas signifie dix en arménien).

On en jouait à deux mains. La charpente du Davigh était en cuivre.

Le Trigonon, Davigh triangulaire aurait une origine phrygienne.



Cet instrument est très souvent mentionné par les historiographes arméniens lorsqu'ils décrivent les fêtes, les processions, les danses, les chants...



ou Tchank.

Harpes anciennes
dites aussi Davigh



Autre forme de lyre dite Knar.



Joueuse
de lyre
ancienne
Knar.



Le terme Knar proviendrait certainement de l'assyrien Knara.

Ayant plus de résonance que la lyre, l'instrument se composait de deux cornes fourchues avec, au début, quatre puis cinq et enfin sept cordes : on en jouait soit avec les doigts soit avec un petit bâtonnet en ivoire Gavazan.

Différentes formes de cet instrument étaient répandues dans le bassin méditerranéen : en Grèce, Assyrie, chez les Hébreux...

Il fut largement utilisé chez les Arméniens dans l'antiquité et au Moyen Âge.

Parfois le musicien Knarahar chante tout en s'accompagnant, on les nomme Knarirrk, Knarierkou, Knarierkag, Knarierkogh.

Le Tchnar est une autre forme de la lyre Knar. L'instrumentiste se nomme Tchnarahar.

On assimile aussi sous ce terme les instruments suivants : Tchinar, Guitar, Davigh, Saghmosaran, Bandirrin et les instruments de musique à archet et à cordes pincées dont Santour, Kamantcha, Tampoura, Prpout, Harpa (harpe) avec des cordes en boyau ou en métal.



Reconstitution de l'instrument Tchnar à sept cordes.

Le Santour est semblable au cymbalum européen. L'instrument à cordes frappées en forme de trapèze isocèle Santour, Santourr ou Sandour, est parent du Kanon et du Knar dans leur aspect actuel.

Sur la table d'harmonie sont tendues jusqu'à cent quarante cinq cordes métalliques à raison de trois à cinq cordes par chevalet mobile, Kotch. Les chevalets alternent à droite et à gauche.

Le Santour est en usage dans le Caucase du sud, en Iran et au Moyen-Orient.



Les chevilles Akandj sont situées à droite et se tournent à l'aide d'une clé Banali. On frappe les cordes avec deux baguettes fines en bois ou en os, Dzoghik-nér, Zoghik-nér, Zahmek, Zakhpek.

Avant que la forme trapézoïdale n'ait été en usage, il semble que l'instrument fut de forme triangulaire.

Il est porté sur les genoux ou posé sur une table.

Le terme Santour se rencontre au XVIIIème siècle (joué par l'Achough Sayat Nova).

Les joueurs de Santour, Santourahar, sont moins nombreux, cet instrument étant plus spécifique des rares formations ménestréliennes.

Musiciens pratiquant le Santour en Arménie :
David Beglarian, Grigor Voskarian, Samvel Torossian,
Sarkis Petrossian, Yebraksia Hovhannissian, Aghavni Hovhannissian,
Hayastan Abrahamian, Kristiné Avaguian...



Le Bandir, Pantirr, Pandirrin est un instrument à cordes frappées souvent mentionné par les anciens écrivains arméniens. Il existait dans l'antiquité chez les Assyriens, les Grecs l'appelaient « Pandoura assyrien ».

Les Arméniens auraient hérité de cet instrument des Khètes (Hittites) qui aurait donné plus tard un parent du Saz.

L'instrument ancien Bambirn était-il une autre forme de prononciation du Bandir ?

Cette question est encore de nos jours sans réponse.

Pour certains chercheurs le Bambirn désigne des cymbales, des petites soucoupes attachées aux doigts, telles les Tzntzgha, d'autres le considèrent comme un instrument à archet.

Il désigne aussi parfois des morceaux de bois semblables aux castagnettes.

Actuellement en Arménie, le Bambirr est assimilé à une forme de violoncelle.

Vin est un luth. Ce nom vient du sanscrit Vina, luth indien.

L'historien arménien du Vème siècle Pavstos Buzand rapporte que l'on pleurait le défunt lors des danses d'affliction

« Poghovk, Bandirrok iév Vinok »
c'est-à-dire avec des trompettes,
des Bandir et des Vin.



L'Oud est un ancêtre du luth, fait en bois de noyer ou de poirier, à six cordes pincées dont cinq doubles.

D'origine incertaine, on le fait remonter au IX^{ème} siècle.
Appelé aussi Lutna (de l'arabe al oud signifiant la branche d'arbre).

En forme de poire, on le joue avec un plectre Mzrab ou Harvadzitch en plume d'aigle.

Instrument de musique très répandu dans le bassin méditerranéen, l'école arménienne du Oud a été dirigée au XX^{ème} siècle par Soghomon Altounian qui a formé une lignée importante de Oudahar :

Stepan Blboulian, Stepan Mamoyan, Karapet Aristakessian, Grigor Altounian, Albert Ghazarian, Sedrak Terterian, Karo Yaïlayan, Vahan Avetissian, Mihran Temirtchian, Lilith Kotantchian, Karen Avetissian, Markar Hovhannissian, Artour Arakelian, Aramays Nikoghossian, Anouch Estik, Loussine Davoyan, Kariné Hovsepian, Levon Torossian.

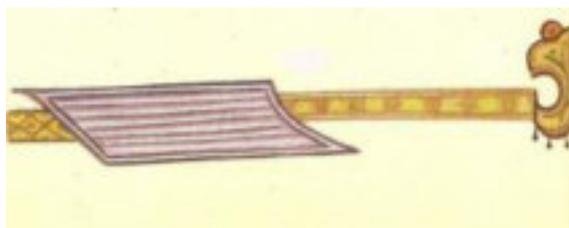








Autres instruments à cordes.



INSTRUMENTS RECONSTITUES AU XXème SIECLE

Certains facteurs d'instruments apportent des modifications aux instruments d'origine, créant ainsi des variantes et les faisant évoluer.

Les noms de ces prototypes sont souvent inspirés par leur créateur.

Exemple : Smbadapogh (Pogh du nom de son fabricant Smbat) sur le modèle du Galarapogh ancien...

Les instruments Bambir Basse, Ténor, Alto, ont été reconstitués par M. Khatchatrian sur la base des anciens instruments Bambir ou Bandir, joués par les Goussan.

Actuellement interprétés par quelques musiciens en Arménie :
-Tigran Hambarian, Guévorg Papikian, Achot Bazlasanian.

Stvarapogh. Grande trompette.
Poghak. Petite trompette aux sons grave et doux.
Reconstitués par Edouard Barseghian.

SACHA OGANEZACHVILI (1899-1942).



Au Kamantcha.

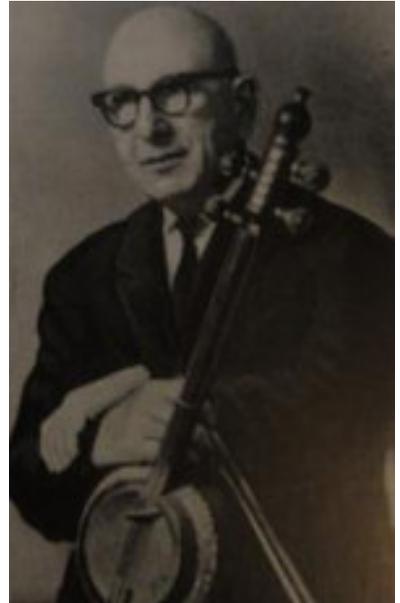


Au Kamani.



Kamantchahar.
Levon Karakhan.
Chouchi. 1920.

Tarahar Lazar
Gabrielian.
Chouchi. 1910.





Kamantchahar Armenak Esriyev.
Chouchi. 1920.



Varpet Stepan Boudaghian.
Tabriz. Iran. 1919.

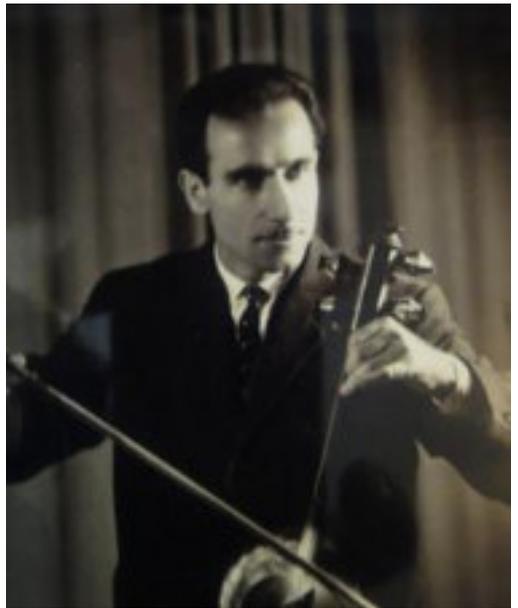




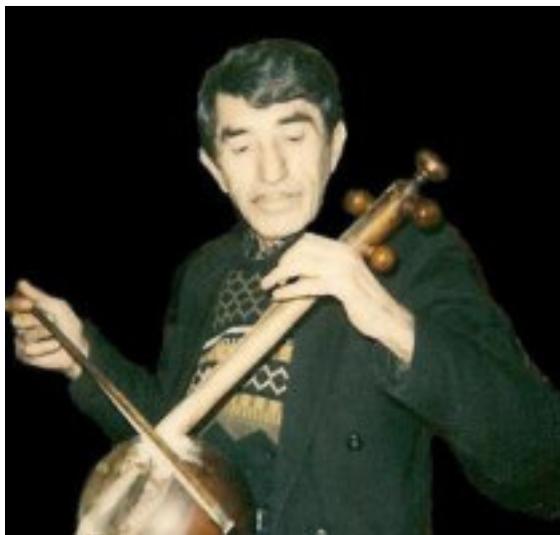
Tarahar
Lazar Ter
Vardanessov
Bakou, 1910.



Kamantchahar Hratch Mouradian
Nikoghossian. 1928-2007.



Tarahar Sacha Tarkhanov. 1928.
Chouchi. Gharabagh.



Kamantchahar
Enrik Aroustamian.
1943-2012.
Stepanakert.
Gharabagh.

LES INSTRUMENTS A PERCUSSION

Le Dhol, Dol, Dhl, Dahol, Tavoul, Davoul

est un tambour à double peaux tendues sur une caisse cylindrique.





Joué avec les doigts.

Ara Madilian. Paris.



A pleines mains.

Hratch Apkarian.
Erevan.



Avec des baguettes.

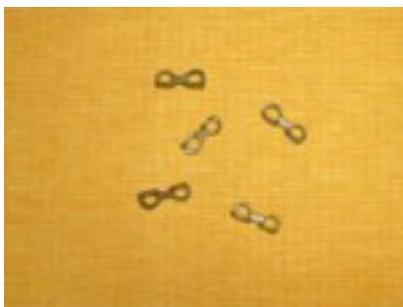


Le Dhol a différentes possibilités de sons.



Le cylindre du Dhol était appelé Khemk ou Ghasnakh,
la caisse de résonance Khazina, la membrane Parda ou Farda,
le cercle de fer Halgha ou Djambar,
la baguette épaisse Kopal était aussi nommée Gmpitch, Dmpitch,
Tchomakh, Tokhmakh,
la baguette fine Tjipot, Tchipoukh, Tchalik.

Les peaux sont cousues au bord du
cercle en fer et tendues par une
corde fine enfilée dans des crochets
de métal.



Kopal,
baguette
épaisse.



Tjipot,
baguette fine.

Le Dholtchi, Doltchi, Davoltchi, Dhltchi,
est aussi appelé couramment Tmbkahar
(tambourinaire, joueur de Tmbouk, tambour).

C'est actuellement la principale percussion des groupes musicaux
traditionnels.





A gauche, joueur de Dhol arménien. La baguette épaisse Kopal frappe la peau supérieure, la peau inférieure étant frappée par la baguette fine Tjipot.

A droite, joueurs de Dol du Caucase du Nord. La peau supérieure est frappée avec les deux baguettes à la manière d'un tambour. Début XXème siècle.

Le Dap, Daf, Def, Dep ou Ghaval est un tambourin à caisse ouverte dont le côté interne est couvert de rondelles en pièces de métal Zil.

Il était davantage joué dans le passé que de nos jours.



Dap décoré avec des ornements en nacre.
Collection G. Madilian. Paris.



Dap recouvert d'une peau de
silure (poisson).
Collection G. Sourénian. Paris.



Dap Tchkhatchkhan avec cymbales.

Le Daptchi, Daftchi, Deptchi, Deftchi ou Ghavaltchi, accompagnait surtout les ensembles dirigés par les Goussan.



Jora Ghazarian. Joueur de Dap. Ensemble Tkzar. Erevan. 1990.



Joueur de Dap.
Vladimir
Yegorian.

1950.
Erevan.

Pièces métalliques internes.



Le Diplipito ou Dimplipito est une percussion formée de plusieurs pots de terre frappée avec des baguettes. Il accompagnait les ensembles de Sazandar.

On appelait aussi cet instrument Naghara. Il n'est plus en usage de nos jours.

Le musicien se nommait le Naghartchi.





Naghara.

Nous trouvons aussi dans la famille des percussions, des objets rituels en métal utilisés jadis lors de processions ou de pèlerinages pour éloigner les mauvais esprits.

Le Kchots est un disque métallique décoré d'anges et de chérubins avec des grelots, Bojojner, attachés aux extrémités. Il est d'usage dans les cérémonies du culte religieux.



Les Tzntzagh, Tzntzgha, sont des cymbales en cuivre ou en argent que l'on tient dans chaque main. On en utilise de nos jours dans des orchestres de musique classique.

Diverses formes de cymbales ont eu cours dans le passé, différentes entre elles par leur dimension.



Jusqu'au début du XXème siècle, lorsque les danseuses arméniennes dansaient en solo ou duo, elles fixaient parfois aux index et majeurs de leurs doigts des petites cymbales métalliques, Ziler, ou Zilpara, Tchalpara.



Deux paires de petits bâtonnets, sortes de petites castagnettes que certains ont assimilé au terme Bambir, furent aussi en usage.



SPECIFICITE DES RYTHMES ARMENIENS

« Lorsque le Dhol retentit, c'est la terre d'Arménie qui parle... »

Le rythme est la structure sur laquelle sont construits les vers poétiques ; les formes rythmiques varient d'une région à l'autre.

La rythmique populaire arménienne révèle sa singularité par les temps syncopés, déplacements des accents forts sur les temps faibles.

Avédis Messoumentz, compositeur arménien (1905-1981. Paris), les désignait comme des piliers de rythmes changeants (d'après Gérard Sourénian, son élève musicien), se répétant mais n'étant pas strictement identiques. Les accents rythmiques se déplacent sans cesse dans la répétition des temps.

Cette tendance est propre aux régions montagneuses de l'Arménie orientale (pays actuel), les rythmes de l'Arménie occidentale (Arménie historique) étant similaires à ceux de l'Asie mineure en général.

Un langage spécifique aux percussionnistes désignait les différents mouvements rythmiques :

-Silla ou Tchapalakh (terme dialectal signifiant claque) quand la paume frappe la peau.

-Oussoul pour le rythme (terme d'origine arabe),

-Tak Silla pour un coup, Tjourkhd pour le double coup.

-Tars (à l'envers) et Chitak (à l'endroit) pour les coups syncopés.

-Tzaghik pour l'interprétation mélismatique ou mélodique.

-Mat (doigt) pour le claquement avec les doigts.

-Tchertik pour le jeu avec les doigts.

Les sonorités étaient transcrites comme suit :

Toum, Tak Taka, Taka-Taka, sur le centre de la peau ou Boum et Bak Bakko, Baka sur ses bords...

En ce qui concerne les règles régissant la rythmique traditionnelle, le musicien Tampouri Aroutin (ayant vécu au XVIIIème siècle à Constantinople) écrivit un manuscrit gardé précieusement à la Bibliothèque Nationale d'Arménie et publié par le musicologue Nikoghos Tahmizian.

L'identité culturelle de l'Arménie s'est développée et fortifiée tout au long du XX^{ème} siècle, les joueurs de percussion ayant développé et enrichi leurs techniques, ce qui laisse entendre des rythmes plus complexes que ceux d'origine.

Les airs de danse traditionnels interprétés au Zourna, jadis accompagnés au Dhol par le roulement des baguettes Gopal et Tjipot, sont de nos jours joués à pleines mains ou avec les doigts, ce qui donne au musicien davantage de possibilités créatives.

A l'égal du musicien interprétant la mélodie, le Dholtchi improvise parfois sa rythmique, laissant libre cours aux accents selon sa spontanéité.

Dans la sensibilité arménienne, les rythmes sont particulièrement martelés pour les airs de danse. Ils mettent en évidence et accentuent les gestes et comportements populaires.

Les rondes de la région du Lori, dites « Lorva Guiond », sont dansées sur des rythmes martelés, syncopés, aux couleurs bien locales.

Pour rendre plus léger les rythmes binaires et ternaires, on utilisait davantage le Dap, sa caisse ouverte vibrant de manière moins puissante.

Les rythmes 6/8 sont basiques chez le peuple arménien ; on retrouve des similitudes musicales de l'est à l'ouest du plateau arménien et des différences d'interprétation qui démontrent des tempéraments tantôt montagnards aux accents syncopés en Arménie orientale, tantôt plus tempérés dans les plaines ou les villes de l'Arménie occidentale.

La danse antique « Ververi » de la plaine de l'Ararat, aux accents martelés du Dhol accompagnant les Zourna, devient « Bar Verver » dans la région d'Erzroum (plus à l'ouest) avec une rythmique simplifiée, le 6/8 devenant un 3/4.

Les structures rythmiques en usage chez les Arméniens peuvent évoluer vers des complexités difficilement abordables pour un musicien occidental, les cultures locales transmises depuis tant de siècles ayant forgé une identité très spécifique.

Les rythmes communément utilisés sont :

2/4 et 4/4, rythmes binaires simples.

3/4 et 6/8, rythmes ternaires simples et composés.

5/8, 7/8, 9/8, 10/8, 12/8, rythmes composés.

Ces particularités se font rares de nos jours où les compositions sont basées sur des schémas « classiques », aux structures bien carrées ; ces « vieilleries » faisaient le charme de la musique traditionnelle il y a quelques décennies...

En occident, les temps forts sont habituellement les premiers temps des rythmes et les temps faibles suivent, alors que dans la « rythmique arménienne » on peut placer des temps forts à chaque moment pour relancer sans cesse la motivation musicale et y apporter des nuances.



CLASSIFICATION PAR CATEGORIES D'INSTRUMENTS



INSTRUMENTS A VENT

AHAKNAPOGH, AHAKNAKOTCH CHIPORA	Trompette annonçant les fléaux, tocain.
AVAKAPOGH, POGH NAHAPETAKAN	Trompette des chefs.
AVAKASRING	Grand chalumeau du chef.
BIPETCH	Chalumeau à anche.
BLOUL, PLOUL	Flûte sans bec.
CHEPOR, CHEPORA, CHIPORA	Trompette de guerre, de campagne.
CHVI, CHVOV, CHHOU	Flûte à bec.
CHVI, CHVOU, CHHOU, CHVIK	Chalumeau, sifflet à anche en roseau.
DLOUL	Autre nom du Bloul.
DOUDOUK, DOUDOUG, DUDUG, DÜDÜG	Hautbois traditionnel.
GAÏTA	Cornemuse.
GALARAPOGH	Trompette courbe, coudée, de guerre.
GHAMICHI POGH	Utilisé pour désigner une flûte ou un tuyau en roseau.
GHAVAL, KHAVAL	Longue flûte sans bec.
HAGHTOUTIAN POGH	Trompette militaire de la victoire.
HARMO	Sorte de flûte de pan avec système d'anches.
HOBELINI POGH, HOBELIAN POGH, HOBELIANI POGH	Grande trompette de fête sacrée.
HOVVAKAN SRING	Flûte de berger

KAVHARKAN	Reine des trompettes.
KAVITS BLOUL, GAVITS BLOUL	Ocarina.
KRAPOGH	Trompette au son aigu.
NAĪ, NEĪ, NAR	Flûte en roseau.
NAĪ	Parfois utilisé pour Doudouk.
NAPIR, NAFIR, NAFIRA	Trompette.
NAVAPOGH	Trompette de vaisseau.
NCHANAPOGH, POGHANCHAN, POGHANCHANAGAN, POGH AZDETSOUTIAN	Trompette de signaux.
NVIRAKAN POGH	Trompette de prière.
PGLORI POGH	Trompette non identifié.
PKOU, BKOU, PPOUK	Instrument à anche simple.
POGH	Trompette, utilisé aussi pour flûte, tuyau, chalumeau.
POGH NAVOUTS	Trompette de bateau.
PORROZA	Trompette coudée, Zourna basse.
POUK	Embouchure.
PZOUK, PARKAPZOUK, BARGABZOUK, PARAKAPZOUK, PARKAPZOU, PARKABOZ	Cornemuse.
RAZMAKAN POGH	Trompette de guerre.
SAFARA, SAPARA, SAVARR, TCHIKHIRTMA	Petit chalumeau sifflant.
SOUSOUK	Chalumeau, sifflet à anche.
SRASRING	Grand chalumeau du chef.
SRING, SRINK	Flûte sans bec.

STVARAPOGH	Trompette non identifiée.
TCHOBANI POGH	Flûte de berger.
TCHOBANI SRING	Flûte de berger.
TIK, DIK, TKZARG	Autre nom du Parkapzouk.
TOUTAK, TOUTAG	Flûte à bec, chalumeau, piccolo.
TOUTOUK, TOULLOUK	Chalumeau d'enfant.
TORROZA	Chalumeau à anche.
VICHABAKGLOUKH POGH	Trompette à tête de dragon.
VIZOUK	Chalumeau à anche.
VORSORTAKAN POGH	Trompette de chasse.
YEGHEKNAPOGH	Trompette en roseau.
YEGHTCHRAPOGH, POGH IEGHTCHERIA	Trompette de chasse.
YEGHTCHIUR	Sorte de trompette.
YERKEHON DZERRI, ARMONIK	Orgue à main.
YERKPOGH	Trompette à deux tuyaux.
ZOURRNA, ZOURRN	Hautbois, sorte de bombarde au son strident.

INSTRUMENTS A CORDES

BAGHLAMA	Luth identique au Saz.
BAMBIRR, BAMBIRRI, BAMBIOURRI, PAMBIOURRI, PAMBIRRI, BANDIRRI, BANDIRR, PANDIRR, PANTIRR	Sorte de luth.
BARPOUT, PARPOUT, PRPOUT	Barbiton.
BOULGHARI, BOULKARI, BOULKAR	Luth identique au Saz.
CHACHTA	Présumé être un luth à six cordes.
CHAVARR, CHAVER, CHAVARRNE	Violon, parfois sorte de chalumeau en roseau, sorte de Saz ou de Kamantcha.
DARABOULA	Luth.
DAVIGH, TAVIGH, TAVOUGH	Lyre.
DJOUTAG, TCHOUTAG	Sorte de violon.
GHAMICHE SAZ	Saz en roseau.
HARBA, HARPA	Harpe.
KAMANI, KEMANI, KIAMANI	Violon renversé.
KAMANTCHA, KAMANTCHE, KAMANTCH, KEMENTCHE, KEMENTCH	Sorte de viole.
KANON, GANON, GHANON, GHANOUN	Cithare.
KNAR	Lyre.
OUD	Luth oriental.
SANTOUR, SANDOUR	Sorte de cymbalum.

TAMPOURRA, DAMPOURR, AMPOURRA, AMBOURRA, TAMBOURR	Luth à archet.
TAR	Sorte de luth.
SIOUNI TAR	Petit Tar.
TAVOUD TAR	Grand Tar.
TASNAGHI	Harpe à dix cordes.
TCHAGANA	Sorte de viole.
TCHAMAR	Sorte de lyre.
TCHANG, DJANG	Harpe.
TCHANOUR, TCHIANOUR, TCHNKL, TCHINGOUR	Autre nom du violon.
TCHONGOUR, TCHANKOURRI, TCHNKOUR, TCHNGOUR, TCHANKIR	Luth.
VIN, VOUN	Luth.

INSTRUMENTS A PERCUSSION

DAP, DOUP, DEP, DAHIRA, DAÏRA, GHAVAL, DEPT, DUP, DABA	Tambourin à caisse ouverte.
DHOL, DAHOL, DHL, DOL, DAVOUL, TAVOUL, DOUFOUL	Tambour.
DIPLIPITO, DIMPLIPITO, DIMPILIPITO, TIMBLIPITO	Autres noms du Naghara.
GOS, GOURCH, ARABAN	Grand tambour.
KCHOTZ, KCHOTZK, KCHOTZANI, KHCHOTZ	Sorte de sistre.
KOS, KOSK, KOSSER, KEOSS, KIOZ, KOZ	Caisse en terre cuite.
KOTCHNAK	Cloche.
NAGHARA, NAGARA, NAGAR	Deux caisses en terre cuite.
TMBOUK, TMPOUG, TMPOUK, CHMBEK, DMPLIK, TMPEK, TMPKI	Tambour.
TZNTZAGH, TZNTZGHAH, TZNTAGH	Cymbales.
ZANGAK	Cloche.
ZIL, ZILPARA, TCHALPARA, TCHALPALA	Petites cymbales, crotales.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE L'ARMENIE DU XII^{ème} AU XVI^{ème} SIECLE

D'après le rapport du symposium international sur l'art arménien établi à Erevan en 1978 par Grigor Garakhanian de l'Institut des Arts de l'Académie des Sciences d'Arménie.

Sur les Khatchkar (croix sculptées dans la roche ou dans des blocs de pierre) et les pierres tombales du XII^{ème} au XVI^{ème} siècle, on trouve des scènes dépeignant la chasse, l'agriculture, les activités commerciales, les cérémonies de mariage, des musiciens, des instruments de musique, divers vêtements et autres attributs de la vie quotidienne.

Les instruments de musique sont dépeints dans les sculptures domestiques, principalement dans les scènes de festivités ou de cérémonies de mariage.

Les musiciens étaient si populaires que dans la liste des métiers les plus importants, ils occupaient la seconde place.

La musique accompagnait toujours l'homme. Les fêtes traditionnelles religieuses et les cérémonies quotidiennes étaient toujours accompagnées par le chant et la musique.

Dans l'ancienne Arménie, il existait des chanteurs nationaux, les Goussan qui chantaient des mélodies épiques et folkloriques avec un accompagnement instrumental. Leur art résidait dans la synthèse qu'ils faisaient des mots, du chant et de l'accompagnement.

Evidemment au X^{ème} siècle, l'historien arabe Abu Dulaf avait compris cela lorsqu'il écrivit :

« Leurs voix apprenant l'évangile et le rythme de ces mélodies sont plus plaisantes et plus claires que les voix des autres chrétiens. Leur chant ressemble plus à une plainte et est incliné par sa nature à témoigner plus de la peine et du gémissement que les pleurs des Arabes sur les tombes et leurs chants spirituels sont plus agréables à l'oreille d'un homme sensible et susceptible puisque la joie et le bonheur jaillissent de leur chant répété.

Et il est certain que le degré (la hauteur) de leur chant ainsi que l'accompagnement est agréable et juste ».

L'enseignement artistique, les méthodes et techniques pour acquérir de l'adresse à jouer des instruments de musique étaient très largement exercés.

Au VIII^{ème} siècle, la sœur de l'évêque Stépanos Siounetsi, Sahakdoukht, était renommée. Elle composa des mélodies et enseigna l'art du chant.

Dans l'un des manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Arménie « Madénataran » (N° 2595), nous avons trouvé des informations sur la vie des musiciens professionnels ; à cette époque la musique était couramment enseignée.

Parmi eux, on retrouve des femmes musiciennes, des joueuses de tambourin et d'autres instruments.

Divers instruments ont été trouvés dans les miniatures. Ils peuvent être divisés en trois catégories : les percussions, les instruments à vent et à cordes.

Dans les sculptures, on voit le plus souvent un instrument similaire au Dap, avec une assiette munie d'un anneau métallique.

Un autre instrument de musique existe sur une pierre, richement décoré par un sculpteur du XVI^{ème} siècle, Zoutchi.

Le sculpteur dépeint une scène de mariage dans l'ordre suivant :

-Au premier rang, il y a une trompette avec une autre sorte de trompette courbe Galarapogh ; derrière lui se tient le percussionniste dans une robe drapée.

-Au dernier rang, un instrumentiste joue de la cithare Kanon sur ses genoux.

Auprès de celui-ci, il y a une autre sculpture : une mariée et son mari à cheval au premier plan, puis les musiciens qui suivent, un instrumentiste à vent et un percussionniste avec leur instrument.

Parmi les instruments sculptés sur ces pierres, il y a un Bambir (instrument à cordes frottées), des Dap et la trompette.

La plus vieille description d'un Dap se trouve dans un manuscrit de Kilik de 1286. Les historiens médiévaux mentionnent le grand tambour connu sous le nom de Gourch, Gos ou Araban.

Parmi les membres de l'ensemble musical, un percussionniste est mentionné dans l'ensemble de Pavstos Buzand.

On trouve très souvent la mention d'un percussionniste dans les écrits des historiens médiévaux, des écrivains artistiques et culturels comme Movses Khorenatsi, Movses Kagantavetsi, Grigor Narekatsi, Grigor Magistros, Konstantin Erznkatsi, Mekhitar de Her, Sarkis Chnorhali, Vardan de Bartzrberd, Grigor Tatevatsi..

L'écrivain du Xème siècle Grigor Narekatsi raconte l'histoire d'une femme percussionniste et danseuse. La description d'une timbale ressemblant à « l'Ourart » fut trouvée dans un manuscrit de 1462.

Les timbales sont mentionnées par les écrivains arméniens du Moyen Âge David Anghaght, Grigor Narekatsi, Grigor Kandzaguetsi, Grigor Tatevatsi, dans les fables de Vardan Aiketsi conservées dans les manuscrits de la Bibliothèque Nationale Madénataran d'Erevan.

Dans les miniatures, on voit des sortes de castagnettes que les danseurs tiennent dans leurs mains pendant la danse et qui servent à accentuer le rythme de la mélodie. Une description de ces « castagnettes » a été trouvée dans un manuscrit de 1320 illustré par le célèbre artiste Sarkis Pitzak.

Dans les monuments appartenant à la culture arménienne ainsi que dans les miniatures, les instruments à vent sont aussi fréquemment présentés.

On trouve le chalumeau de roseau à anche simple Pkou et à anche double Doudouk, le cor, la trompette courbée Galarapogh, le Zourna et la cornemuse Parkapzouk.

Près de la quatrième tour de la forteresse de Garni, un Pogh conçu dans le tibia d'un énorme oiseau a été découvert dans une chambre antique.

Des descriptions de chalumeaux pastoraux à anche double de même type ne sont pas rares dans les miniatures arméniennes.

Un spécimen semblable fut découvert à Garni en 1955.

Ce dernier est identique au chalumeau à anche double découvert en 1949, mentionné plusieurs fois par Pavstos Buzand, Vardan de Bartzrberd, Grigor Tatevatsi ainsi que d'autres écrivains des Vème et du XIVème siècles.

La plus ancienne représentation du chalumeau dans les miniatures médiévales date de 1304.

Parmi les instruments à vent, le Pogh (cor en roseau) représenté

dans la caverne du temple de Gueghard datant du XIII^{ème} siècle, présente un grand intérêt.

Agatangueghos et d'autres écrivains du V^{ème} siècle et des siècles suivants ont mentionné les « cors-tuyaux ».

La trompette est le plus populaire des instruments à vent.

Un spécimen de ce type a été trouvé durant les fouilles d'un cimetière datant de l'âge de bronze dans le village de Sevak près des rives du lac Sevan.

En décrivant les funérailles du roi Artaches, l'historien du V^{ème} siècle Movses Khorenatsi nous informe que parmi les instruments à vent se trouvent aussi des trompettes de cuivre.

Cette trompette était un instrument à vent utilisé non seulement par les « orchestres militaires » mais aussi pendant des cérémonies funèbres ou des festivités.

La description du grand écrivain religieux du XII^{ème} siècle Vanakan Vardapet nous apprend que tous les ans, au jour de Navasart (la nouvelle année chez les anciens Arméniens se fêtait au mois de Navasart, août), on utilisait des trompettes pour annoncer la nouvelle année.

Le rapport de l'historien du VII^{ème} siècle Sebeos atteste l'existence d'une trompette en quatrième voix.

Les deux aérophones à anche double sont décrits en détail dans les ouvrages des penseurs des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles comme Jean de Volotène et Grigor Tatevatsi.

Parmi les types d'instruments mentionnés par Yéghiché, Thomas Ardzrouni, Grigor Narekatsi, Mathevos Urkhaetsi, Stepan Orbelian, Chabouh Bagratouni et d'autres auteurs, on trouve le Pogh (cor) et Galarapogh.

Les instruments à vent ont été trouvés sur les monuments mémoriaux.

Une sculpture sur pierre du XV^{ème} siècle située dans le village de Tsakhgounk dans la région de Sevan est très intéressante ; elle représente des cruches, des tasses et la flûte de berger que celui-ci tient dans les mains. Près de ses pieds il y a des chèvres.

Le Saz, le Kanon et le Galarapogh sont aussi dépeints dans une autre

sculpture du XV^{ème} siècle située dans le village de Arinj de la province Kotaïk (district d'Abovian).

Différents mouvements sont visibles sur les instruments et on y voit aussi des descriptions de la vie quotidienne avec des musiciens ; un musicien jouant du Kanon est assis près du trompettiste qui se tient sur ses genoux et auprès de ce dernier se tient un autre musicien jouant du Saz.

Une autre sculpture du même endroit (village) montre un double cor (Yérkpogh).

On rencontre ce genre d'instruments dans toutes les sculptures des monuments du bassin de Sevan.

Sur l'une des sculptures de la région de Gegharkounik du village Hatsarat, l'ensemble musical suivant est décrit : un Saz, une flûte de roseau, un Kamantcha, un Kanon, un Galarapogh, une trompette et une percussion avec un anneau métallique de pièces.

Une autre sculpture située dans le village d'Astgadzor, pas très loin des rives du lac Sevan, comporte une flûte et une trompette. Cette sculpture montrant la vie pastorale est unique en son genre.

Vers la face nord de cette sculpture, on voit des moutons.

Dans la partie du haut sont représentés une trompette de roseau et un bâton de berger.

Sur les sculptures tombales et les « pierres-croix » Khatchkar, on voit aussi communément des instruments à cordes.

La représentation de l'un des plus anciens instruments à cordes en Arménie, datant du I^{er} siècle av J.C., fut découverte dans les fouilles de la ville d'Ardachad sur une statue de terre cuite préservée en fragments.

Elle montre un musicien avec un luth. Il tient le luth avec le fond de sa caisse pointée vers le bas.

Le fond de la caisse de l'instrument devrait être pointé en dehors (sur le côté) et les poètes et penseurs arméniens du X^{ème} siècle feront mention d'un violon.

Par ailleurs, un vitrail décrivant un musicien jouant du violon fut trouvé à Dvin.

Pour étudier les instruments à cordes, le Khatchkar de la place de Paravadzor dans le Siounik mérite une attention toute particulière.

Aujourd'hui il ne reste que la partie du bas de la pierre. Le côté gauche nous montre un Goussan avec un luth Bambir.

La manière particulière de porter l'instrument à corde est populaire dans la pratique de la musique traditionnelle. Il prend l'instrument sur l'un de ses pieds ; un ruban est attaché à l'instrument afin de le porter sur les épaules. Sur le côté droit on voit la date 1221. Il est prouvé que le Khatchkar fut érigé à la mémoire d'un célèbre musicien Goussan.

Un autre Khatchkar datant du XIII^{ème} siècle est aussi intéressant ; il nous montre une femme avec un instrument à cordes, ressemblant à un violon sur les épaules, l'instrument repose sur son épaule droite et l'archet dans sa main gauche. Une telle différence entre les positions moderne et traditionnelle peut être expliquée par une mauvaise pose du pochoir.

L'inscription sur la pierre informe qu'elle fut érigée en l'an 1194 par le fils d'Ableg Vasak en mémoire de son frère.

La représentation d'instruments à cordes, Bambir et violon, sur les Khatchkar donne une indication de leur degré de popularité dans la vie de l'Arménie médiévale.

L'une des plus anciennes représentations d'un luth dans les miniatures fut trouvée dans un manuscrit de 1221.

Le musicien, représenté assis sur un coussin, touche de sa main gauche les cordes qui sont légèrement visibles sur le manche de l'instrument. Le mouvement des doigts créant la mélodie est représenté en détails.

Le Saz est l'un des plus anciens instruments à cordes joués par les Goussan. Parmi les sculptures représentant un Saz, il y a une pierre tombale du XVI^{ème} siècle provenant d'un vieil établissement près du village de Gueghovit.

D'après l'inscription sur la pierre, cette sculpture daterait de 1550.

Au premier plan, un ornement en forme de poire est ciselé avec des végétaux. Un peu plus loin est représenté un musicien avec son Saz, un chapeau à trois bords et une élégante robe plissée drapée. Derrière lui est représenté un cheval.

Un Saz fut retrouvé sur une pierre tombale du village Eranos près de Kamo (région de Sevan).

Les circonstances dépeintes sur cette pierre sont celles d'une scène de danse. Le premier plan porte une figure qui tient un archet indécis. Un musicien qui joue du Saz se tient près de cette scène. Derrière lui, se tiennent trois danseuses dont l'une porte une cruche. Un Kamantcha est représenté pas très loin. Il se trouve moins fréquemment sur les sculptures quotidiennes que dans les miniatures.

On a trouvé une représentation intéressante sur une pierre commémorative dans le village de Nerkin Guetachen où, en supplément d'un Kanon et d'un Saz, un Kamantcha et son archet sont représentés.

Un Cor est montré près du Kamantcha.

Au second plan, on voit un chevalier jouant du Saz.

Puis entre deux musiciens, on voit un autre personnage ; au-dessous de celui-ci, un musicien joue du Kanon.

L'un des instruments le plus populaire au Moyen Âge était le Kanon.

Il est représenté à près de cent exemplaires dans les sculptures, mais on ne le voit guère dans les miniatures.

Les écrivains arméniens du Moyen Âge mentionnent comme instruments à cordes le Vin et le Tchnar, en plus du violon et du luth Bambir.

Les sources documentaires, les miniatures, les sculptures et les trouvailles archéologiques enrichissent considérablement nos connaissances sur les différents instruments à vent, à cordes et à percussion.

Ce riche matériau nous permet non seulement une introduction de l'histoire de chaque instrument mais nous aide aussi à faire une étude plus générale de la culture du Moyen Âge arménien.

COMPARAISON AVEC DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE LA REGION

Nous citerons ici, à titre d'exemple, quelques noms d'instruments de musique familiers des autres peuples de la région, égyptien, grec, assyro-chaldéen, hébreu, persan, turc, géorgien.

Egyptien :

Iarghoul.



Oud,



Grec :

Vent :

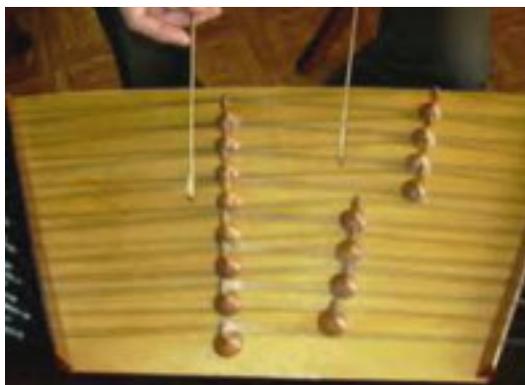
Aulos, Salpinx, Floyéra, Souravli, Tzamara, Pipiza, Gaïda, Tsambouna, Nounoura, Klarino, Madoura, Lalitsa, Nerosfyrichtra, Aïdhonaki, Koukkos, Voukino, Zourna.

Cordes :

Baglama, Tamboura, Laouto, Sazi, Outi, Kanonaki, Kemenzes, Kemanes,



Lyra,



Sandouri,



Bouzouki.

Percussion :

Tarabuka, Toumbeleki, Daouli, Defi, Zilia, Toubaki, Ghoughoura.

Assyro-Chaldéen :

Vent :

Aulos simple et double, orgue Hydraulique.

Cordes :

Lyre, Harpe, Cithare, Psaltérion, Luth, Trigone.

Percussion :

Cymbales, tambour Balag, Sistre.

Hébreu :

Vent :

Ougab, Syrinx, Aulos double, Halil, Keren, Chofar, Hassocereth, Hugah.

Cordes :

Nebel, Kinnor, Lyre, Cithare, Psaltérion, Harpe, Hasur, Ugab, Sambuque.

Percussion :

Tambourin Dof, Cymbales, Tuph, Zalzelim.

Persan :

Vent :

Kerna, Zorna, Nay, Nafir,

Sentour.



Cordes :

Tar, Saz, Dotar, Setar, Kemantcha, Tcheng, Sentour, Oud, Ganon, Roud, Robab, Roumouz.

Percussion :

Daira, Deff, Zerb, Dohol, Tabl, Nagara, Diouloul.

Turc :

Vent :

Bozouk,



Zourna,

Nay.



Cordes :

Saz, Tamboura, Oud, Kopouz, Baglama, Tchevguen, Djoura, Tchiguirtna, Techt, Kemenche, Kaval,



Kanoun.

Percussion :

Davoul, Dumbelek, Def, Darbouka.

Géorgien :

Vent :

Salamouri,



Doudouki,

Zourna, Goudastviri, Tchiponi, Bouki, Bouzika, Tsiko-tsiko, Stviri, Sankeri, Pilili, Larchemi-Soïnari.

Cordes :

Pandouri, Tchongouri,



Bobghani, Knari, Changi, Abkhartsa,

Chianouri.



Percussion :

Doli, Dalabandi, Ghavali, Dambla.

LES FORMATIONS INSTRUMENTALES TRADITIONNELLES

Dès la fin du XIX^{ème} siècle et au cours du XX^{ème} siècle, les formations traditionnelles villageoises des régions de la plaine de l'Ararat, du Chirak, du Lori, de Tiflis en Géorgie, à l'ouest de la plaine de l'Ararat et dans le sud de l'Arménie, étaient constituées comme suit :

- Deux Doudouk-un Dhol.
- Deux Doudouk-un Dap.
- Deux Zourna-un ou deux Dhol.
- Zourna-Doudouk-Dhol.
- Parkapzouk-Dap.
- Parkapzouk, un ou deux Dhol.
- Zourna-Naghara.
- Tar-Kamantcha-Dap.
- Tar-Kamantcha-Dap-Naghara.



Dans d'autres régions les musiciens se regroupaient dans des formations différentes :

- Doudouk-Saz-Dhol (région de Chamchadin).
- Deux Doudouk-Saz.
- Doudouk-Chvi-Dhol.
- Doudouk-Chvi-Saz.
- Zourna-deux Doudouk-Dhol (Djavakhk, Ghouchtch).
- Doudouk-Violon-Dap ou Dhol (Djavakhk, Akhalkalak).
- Doudouk-Tar-Dap ou Dhol.



Nous savons que le duo Dhol-Zourna (ou Davoul-Zourna) était fréquent dans tout le pays ainsi que les ensembles traditionnels accompagnant surtout les chanteurs.

En Arménie occidentale, les ensembles étaient surtout constitués d'instruments à cordes, Oud, Kanon, Kementche, accompagnés souvent du Naghara, parfois de flûtes traversières, Bloul...

Dans le passé, les poètes-chanteurs Achough et Goussan s'accompagnaient aux sons des instruments à cordes, Saz, Tar, Kamantcha, Santour, Tambour, Tchongour, Bandir, Kamani, et à percussion Dap.

C'est après 1920 (soviétisation du pays) que l'on commença à créer les grands ensembles de musique traditionnelle en y intégrant les différents instruments à vent, à cordes et à percussion.

Pour former un grand ensemble aux sonorités équilibrées, deux difficultés majeures restaient à vaincre :

- L'accordage et l'harmonie de tous les instruments.
- Le choix des instruments à vent et à cordes, les percussions Dhol et Dap trouvant naturellement leur place.

A cause de ses sonorités trop aiguës et nasillardes, le Zourna, qui jouait habituellement les airs de danse rythmés, ne pouvait trouver sa place dans l'ensemble instrumental. On a alors intégré les Doudouk et le Toutak (ou Chvi) qui à l'origine n'étaient pas accordés au diapason, la note La.

Le Doudouk et le Zourna étaient accordés à l'origine sur la note Si (note la plus haute du registre).

Des musiciens et facteurs d'instruments fabriquèrent alors des Doudouk aux registres en La et en Ré, ainsi que des Toutak (ou Chvi) en différentes tonalités (Ré, Si bémol, qui n'existaient pas auparavant).

Comme nous l'avons cité précédemment, c'est à Vardan Bouni (Bouniatian) dans les années 1925-1927, que nous devons ces Doudouk accordés pour l'ensemble, comprenant les registres baryton et basse (appelés alors « Bouniphones »), ainsi que la famille du Tar, premier (arratchin), piccolo, baryton et basse ; en 1945, il fit accorder la famille du Kamantcha en alto, grave et basse.

Dans l'esprit d'enrichir les composantes de l'ensemble traditionnel, la création de ces nouveaux instruments posait un autre problème de résonance, les sonorités de certains d'entre eux ne s'harmonisant naturellement pas ensemble.

Par exemple, il est plus agréable d'entendre jouer ensemble un Saz, un Kanon et un Oud sans le Tar, à cause de ses puissantes sonorités métalliques qui couvrent largement celles des autres instruments.

Le Tar et le Kamantcha s'accordent davantage avec un Santour, moins avec un Oud ou un Kanon.

Les premiers grands ensembles musicaux rassemblaient de nombreux instruments de musique tels que : Doudouk, Chvi, Tavoud Tar (Tar basse), Siouni Tar (Tar aigu), Oud, Kanon, Djoura Saz (petit Saz), Baghlama (Grand Saz), et les percussions Dhol et Dap.

Vu les problèmes d'harmonie musicale, des « corrections » étaient nécessaires dans la composition et l'équilibre des rapports entre les instruments à vent et à cordes particulièrement.

Les groupes musicaux créés en Arménie après 1920 intégraient aussi le bourdon, note continue tenue par le musicien dit « Damkach ».

Parmi les musiciens ayant contribué à l'amélioration des instruments, citons le célèbre joueur de Kamantcha Sacha Oganezachvili (Alexandre Ohanessian. Tiflis. Géorgie), qui rajouta une quatrième corde à son instrument au début du XXème siècle.

Dans le grand ensemble d'instruments traditionnels de Chants et Danses d'Etat d'Arménie fondé par Tatoul Altounian en 1936, on pouvait entendre jouer ensemble :
Doudouk, Chvi (Vents), Kanon, Saz, Oud, Kamantcha (Cordes), Dhol, Dap (Percussion).

C'était la composition basique des grands ensembles instrumentaux tels l'orchestre de la Radio d'Erevan, les ensembles de Danse d'Etat et les groupes de danse en général, les instruments à cordes apportant un support harmonique indispensable.



Deux Zourna et deux Dhol.



Deux Zourna et un Dhol.



Un Parkapzouk
et deux Dhol.

GOUSSAN ET ACHOUGH

Il est impossible de ne pas mentionner les Goussan et les Achough, ces poètes-chanteurs qui ont enchanté les foules et dont les noms des plus célèbres sont restés gravés dans la mémoire collective.



Naghach HOVNATAN 1661-1722. Kamantcha.

Baghdassar TBIR 1683-1768. Saz.

SAYAT NOVA 1712-1795. Kamantcha.
Tchongour.
Santour.



Tableau de Jeanine Tchaloyan. Paris.

DJIVANI 1846-1909. Kamani.

Achough Djivani (Sérop Lévonian) écrit à propos de son instrument :

« Le Kamani est déjà un pur instrument européen, un violon universel, un ancêtre du violon. Il se distingue du violon actuel par sa grandeur (il a à peu près la taille d'un petit violoncelle) ses quatre cordes sont portées à douze dont les graves du dessous pour la résonance ».



Tasda de l'Achough Djivani
(deuxième à droite), premier à gauche Achough Djamali.

CHERAM 1856-1938. Tar.
Goussan Chéram de son vrai nom
Grigor Dalian.



CHIRIN 1827-1857. Kamani.
Hovhannes Karapétian, dit « Achough Chirin ».

CHAHEN 1909-1990. Kanon.
Goussan Sarkarian.



ACHOT 1909-1989. Kamantcha.



HAVASSI 1896-1978. Tar.
Arménak Markossian de son vrai nom.



Autres Goussan et Achough :

Sahubi Guevorg, Haïrik Khazarian, Kovian, Razmar, Mkhitar,
Haïkazun,

Iguit, Kayat, Apa, Gourguen Gabrielian, Onik, Siskin Burji, Razmik,
Maloul,

Farmanian, Ohanian, Roubik, Khazantchi Hovanes, Hadantchi Markar,

Margar, Khoul Khazar, Guevorg Grigorian, Khenntchi Haïrapes,
Mkrtitch,

Tahmazian, Ratevos, Petros Hazarjribtchi, Zakarian, Hamazasp,
Nersik,

Ispirian, Fahratt, Paydjare, Dvazi Mkrtitch, Dunkianos Karnetchi,

Mkhitar, Mijaz, Chirvani, Ata, Simon Oghli, Mouchegh, Siskin Bourdji,

Kakhni, Tourab Dada, Sazayi, Aram, Tifili, Khgoul Sarguis,
Ovanes Oghli,

Margar Gotchani, Manoug Goulgazian, Artem Khatchatour,
Ter Karapet,

Sembat, Alik Kspoyan, Yeram, Yeraz, Miskin Stepan.

FEMMES MUSICIENNES



Les historiens rapportent que les femmes musiciennes étaient nombreuses dans l'Arménie païenne.

Le rôle des femmes quant à la transmission du patrimoine musical arménien a été relaté par l'historien du Vème siècle Movses Khorenatsi.

Les Dzaïnarkou, pleureuses professionnelles et les Vardzak, danseuses animant les banquets et les cérémonies privées participaient à la vie culturelle dans l'Arménie antique.

Stepanos Siounetsi (VIIIème siècle) nous parle de sa sœur musicienne Sahakadoukht qui enseignait aussi son art.

Les illustrations des miniatures nous montrent d'anciens instruments de musique entre des mains féminines.

Certains instruments de musique leur étant plus facile d'accès tels la cithare Kanon, les luths Saz, Oud et la percussion Dap, de nombreuses femmes ont aussi joué des instruments de musique habituellement pratiqués par les hommes.

L'histoire ne nous a pas rapporté des noms de femmes Goussan, celles-ci étant plus nombreuses de nos jours, les jeunes filles ayant accès aux disciplines instrumentales enseignées dans les conservatoires de musique du pays et pratiquant des instruments jusqu'alors réservés aux hommes : Dhol, Zourna, Doudouk...

Citons parmi les femmes-ménestrelles du XXIème siècle, Achough Léili, Gaghni, Nazéli, Asdghanouch.





Ensemble de femmes jouant du Saz.

TRANSMISSION DE MAITRE A DISCIPLE

Devenir musicien est devenir philosophe...

C'est tout le sens que donne la démarche traditionnelle de l'apprentissage du maître au disciple particulièrement dans la tradition arménienne.

Un dicton dit :

« Linél mart yév yérajichd » « Devenir homme et musicien ».

L'accent est mis sur les qualités humaines que doit développer l'élève pour pouvoir établir un contact fort avec son futur auditoire.

Une formation progressive est donc nécessaire, qui donnera des résultats avec le temps.

Les secrets de la musique traditionnelle ne peuvent être dévoilés qu'à des êtres sensibles et doués de nature.

La culture musicale villageoise des Goussan se transmettait aisément vu la sédentarité des futurs disciples. Celle des Achough voyageurs était plus contraignante confrontant le disciple aux cultures des autres régions voire des peuples environnants.

L'élève ou le disciple sera évalué et choisi par son futur maître en fonction du contact personnel : « Lav tgha és kéz ke sovorétsném » (Je t'apprendrai car tu es un bon garçon) était le genre de réponse à obtenir pour devenir Nokkar, c'est-à-dire disciple.

Le disciple choisissait son maître, sentant dans la personnalité de son aîné une communauté de caractère et de sensibilité.

Il n'hésitait pas à traverser des régions pour aller à sa rencontre et faire sa requête plutôt que d'attendre son passage dans sa ville ou son village.

De nos jours, l'apprentissage a cours de manière plus académique, dans les écoles ou les conservatoires de musique, les professeurs enseignant différentes disciplines instrumentales.

A notre époque, il est possible de devenir musiciens de manière autodidacte mais il sera aussi recommandé de prendre quelques

cours de perfectionnement avec un professeur pour se perfectionner. La relation réciproque entre maître et disciple était déterminée par une aspiration commune. L'aspect humain étant important, le maître devait se reconnaître en lui.

La transmission orale avait ses avantages mais aussi ses contraintes. Le disciple ou élève était tenu à une rigoureuse discipline, étant à l'écoute ou participant par moment aux « concerts » de son aîné, ne pouvant jouer qu'après des années de persévérance. Il devait apprendre un véritable code d'honneur pour pouvoir ensuite représenter son Varpet (maître).

Une forme d'osmose et de réciprocité affective s'opérait entre eux, le jeune s'imprégnant progressivement du caractère et de la personnalité de son aîné : « Tel maître, tel disciple ! ».

On reconnaissait évidemment le style du maître dans l'interprétation de son élève, le temps que celui-ci développe sa propre personnalité musicale. Il avait à défendre l'honneur et la réputation de son maître.

Quelle que soit l'évaluation de ce système au regard d'aujourd'hui, le résultat était concluant et le disciple avait reçu une formation solide.

Au cours de l'apprentissage chacun sera confronté à ses propres limites, ses possibilités d'assimilation et surtout la capacité de ressentir fortement les émotions humaines, règle majeure pour se sentir musicien.

La musique arménienne possédant son propre caractère, souvent difficile à discerner de celle des peuples limitrophes, il faut donc travailler à en comprendre les subtilités. Cet apprentissage peut durer longtemps si l'on n'est pas né dans le pays ou connecté naturellement à cette culture.

Tous les spécialistes sont aussi d'accord sur ce point : les musiciens arméniens du passé influencés par les musiques des pays environnants exprimaient leur musique avec un caractère particulier dû à leur origine. C'est ce qui faisait leur réputation, les haï yérajichd (musiciens arméniens) avaient un don musical inné qui enrichissait les couleurs des musiques des peuples voisins.

En tant qu'auditeur non formé à la musique traditionnelle arménienne, on recevra naturellement le message musical d'un interprète sincère. Beaucoup pratiquent la musique, peu deviennent

véritablement musiciens.

Exprimer musicalement l'âme arménienne demande un engagement total. Dans le contexte rural des époques passées, tous les musiciens célèbres ayant marqué leur époque ont eu un maître.

Le plus célèbre des Achough arméniens Sayat Nova (XVIIIème siècle) apprit son art du maître Achough Dosti.



« Amen mart tchi gana khmi
Im djours ourich djrén é
Amen mart tchi gana garta
Im guirs ourich grén é ».

« N'importe qui ne peut la boire
Mon eau est d'une autre nature
N'importe qui ne peut la lire
Mon écriture est différente ».
Sayat Nova.



A PROPOS DU DOUDOUK



D'avantage connu de nos jours en occident, le Doudouk n'est pas seulement un instrument de musique aux sons pittoresques et insolites, au timbre magnifique mais est porteur d'un message musical et spirituel particulier.

Instrument de musique ayant cours sur le plateau arménien et dans le Caucase du sud, la famille de cet aérophone à anche double s'étend sur de nombreux pays, le Japon, la Chine, les pays de l'Asie centrale, le monde arabe, l'Inde, l'Assyrie, la Phrygie, la Grèce...

Suivant les cultures respectives, il porte différents noms (selon Hripsimé Pikitchian, auteure d'un ouvrage sur le Doudouk paru sous la direction de l'UNESCO. Erevan 2007.) :

- En Arménie, Doudouk, Pogh, Dziranapogh, Glanapogh, Naï, Néï, Ghaval.
- En Grèce, Aulos.
- En Ukraine ou Russie, Doudouka ou Doudka.
- En Géorgie, Doudouki.
- En Turquie, au Kurdistan, Duduk, Meï.
- En Iran, Narmeh-Neï.
- En Azerbaïdjan, Balaman, Yasdi Balaman.

- Au Daghestan, Yasdi Balaban.
- En Kabardino-Balkarie, Doudouk.
- En Chine, Guan.
- Au Turkestan chinois, Balaman.
- En Corée, Din.
- Au Japon, Hichiriki.

La forme, la tessiture, les sonorités produites par ces différents instruments varient sensiblement suivant ces peuples, des registres graves aux plus aigus.

Il est percé de huit trous de face, un neuvième pour laisser échapper la note la plus grave et un trou en arrière pour le pouce supérieur.

Il est réglé sur une échelle diatonique, les chromatismes et les altérations s'obtenant par la position des doigts.

Généralement fabriqué dans du bois d'abricotier, il se singularise dans la famille des hautbois par la nature de son anche double taillée entièrement dans un segment de roseau. Jadis aussi, il était façonné dans du bois de noyer, de merisier, de poirier sauvage, de prunier voire de mûrier suivant les régions.

Le Doudouk produit un timbre proche de la voix humaine, la pression des lèvres sur les bords de l'anche permettant de moduler les sons. Son registre est de dix notes.

Peu d'écrits nous sont parvenus sur cet instrument de musique dont nous trouvons trace au VII^e siècle de notre ère sur le fronton de l'Eglise Sainte Gayané en Arménie (voir photo ci-dessus).

Dans le livre « Hay Doudoukaharner » (joueurs de Doudouk arméniens) écrit par Kamo Mkrtchian (Erevan 1987), il est mentionné que son origine remonterait à 3500-4000 ans, provenant des contrées de la Haute-Egypte. Mme Srbouhi Lissitsian nous rapporte aussi qu'il n'existe que sur le plateau arménien et ce depuis de nombreux siècles.

Le Doudouk accompagne traditionnellement les chants et les danses, exprime les mélodies et les plaintes.
Le musicien est communément appelé Doudoukahar.

Deux Doudouk et une percussion Dhol animaient toutes les cérémonies religieuses, Baregoutan (Mardi gras), Trendez Chandeleur), Zatik (Pâques), Hambartsoum (Ascension), Vardavar

(Transfiguration), Nakhratogh (Lâcher du troupeau de bétail), Madagh (Sacrifice d'animaux), Oughdaknaktsoutioun (Pèlerinage), Arratchnegui dznount (naissance de l'Ainé) ainsi que toutes les fêtes, fiançailles, mariages, réjouissances et funérailles.

Il était aussi courant de jouer du Doudouk auprès d'un malade pour apaiser sa souffrance.

Dans le principe, un Doudoukahar nommé le Varpet (maître) joue la mélodie pendant qu'un autre musicien, le Damkach, tient le Dam ou bourdon tonal.

Lié aux traditions ancestrales du peuple, plaintes, mélodies, improvisations, chants et airs de danse exprimés au Doudouk revêtent un registre émotionnel complet s'étendant de la plus profonde tristesse à la joie la plus intense.

C'est le seul instrument traditionnel qui a traversé la longue histoire du peuple arménien, étant devenu un symbole de son identité.

Edouard Mirzoyan (compositeur, Président de l'Union des Compositeurs d'Arménie. 1988.) en introduction au livre sur les joueurs de Doudouk arméniens (Hay Doudoukaharner), cité précédemment, écrit à ce sujet :

« Le Doudouk a toujours été cet instrument de musique arménien aimé du peuple. On s'est réjoui au son du Doudouk, montré sa fierté, attristé au son du Doudouk. Le Doudouk pour nous est une langue et cette langue a évolué depuis l'aube du monde arménien et n'a jamais disparu ».

Aram Khatchatourian, célèbre compositeur arménien du XXème siècle, nous dit :

« Le Doudouk est le seul instrument qui me fasse pleurer ».

La façon de jouer à deux est typique des traditions antiques comme en Egypte où l'aérophone double était en usage, en Grèce avec l'aulos, en Crète et en d'autres pays d'orient, Inde, Tibet...

Nous retrouvons le bourdon en de nombreux endroits de la planète, dans la musique celtique en Bretagne, en Ecosse et aussi dans le centre de la France...

Nous allons montrer comment cet instrument de musique est révélateur de systèmes musicaux anciens.

La simplicité du système modal est révélée clairement par l'interprétation au Doudouk.

Le nombre de doigts sur lequel on tient le Dam est fondamental. Dans les musiques traditionnelles anciennes, c'est la note sur laquelle se base l'air musical et qui sert d'appui à l'évolution de la mélodie. Sa puissance permet d'intensifier l'émotion, nourrissant le mélodiste pour son interprétation. En Arménie, elle peut rester fixe ou varier suivant le cours du morceau.

Chacun des modes musicaux est basé sur une note fondamentale qui correspond à un certain nombre de doigts.

Par exemple, pour un air musical interprété sur le mode majeur Rast, on tiendra le Dam sur trois doigts, quatre doigts pour le mode Sega, cinq doigts pour les modes Chouchtar, Chahnaz, Bayati Chiraz, Chour.

Nous remarquons que les Dam fondamentaux de tous les modes transcaucasiens se jouent de deux à cinq doigts sur les instruments à vent. Tous les modes musicaux traditionnels sont tracés sur ces nombres.

Traditionnellement, les deux Doudouk jouaient ensemble sur le même registre et le Varpet mélodiste pour donner une directive ne citait jamais le nom de la note à jouer mais indiquait tout simplement le nombre de doigts sur lequel se basait son air musical.

Par exemple, en disant « Hing Mat » (cinq doigts), le Damkach commençait à jouer sur ce nombre de doigts pour que le maître exprime son intention musicale sur le mode correspondant.



Cette manière ancestrale et très ancienne de procéder démontrait la connexion de la musique et des nombres, relation certainement due à une science ancienne remontant plus haut dans le temps.

Ces tonalités étant réglées à la base sur un nombre de doigts, le Doudoukahar doit savoir transposer ces modes sur d'autres tonalités que celles d'origine.

Le mode Sega, à l'origine basé sur quatre doigts, peut aussi évoluer sur cinq doigts pour élargir son registre d'une note supérieure. Le mode majeur Rast, basé sur trois doigts, peut aussi évoluer sur quatre doigts et demi, un doigt et demi ...

Apprendre le Doudouk et la musique modale sur ces principes aident le musicien à comprendre simplement le système des notes fondamentales, ce qui lui facilitera les transpositions sur d'autres tonalités de Doudouk.

Exemple sur un Doudouk en tonalité de Do.

Une mélodie en Ré mineur trouve son Dam sur cinq doigts, la même mélodie peut être exprimée sur trois doigts en Fa mineur, sur six doigts en Do mineur, sur huit doigts en La mineur. Mais sa tonalité d'origine évoluera sur cinq doigts.

Sur un Doudouk en tonalité de La, cinq doigts sera Si, trois doigts Ré, six doigts La...

Le registre de cet instrument étant limité dans son étendue, il est préférable de commencer à jouer un air dans la tonalité lui donnant le doigté le plus simple.

La maîtrise du musicien consistera ensuite à interpréter les airs musicaux dans toutes les tonalités possibles.

A l'origine, les Doudouk étaient accordés en Si, identiques au Zourna.

Après que Vardan Bouni conçut les Doudouk pour orchestre en La et en Ré (Erevan en 1925-1927), il exista par la suite d'autres instruments conçus dans d'autres tonalités :

A (La) B (Si) C (Do) D (Ré) E (Mi aigu) F (Fa grave) G (Sol grave), d'autres tonalités plus aiguës pouvant se rajouter au besoin.

Les sonorités naturelles douces et veloutées du Doudouk s'obtiennent davantage à partir des notes graves.

Il a aussi été appelé Naï ou Néï, flûte en persan.

Le musicologue Komitas Vardapet rapportait dans sa dernière interview avant sa mort en 1935 (revue Anahit. Paris. 1936.) :
« ... Il y a aussi l'instrument de musique nommé Naï. Un Naï joue la mélodie pendant qu'un autre tient la tonalité. »

Les paroles de cette chanson populaire sont symboliques de l'abricotier d'Arménie, bois dans lequel est conçu le Doudouk.
Yés mi dzarn ém dzirani Je suis un abricotier
Hin armad ém anvani Je suis une vieille racine réputée
Ptoughnérs kaghtsraham Mes fruits savoureux
Amen mardou bidani. Sont utiles à tout le monde.



Margar Margarian. Joueur de Doudouk (au centre).
Etchmiadzin. 1935.

Les pôles culturels et musicaux où le Doudouk trouva son épanouissement aux XIXème et XXème siècles étaient Alexandropol (Gümri) et Tiflis (Tbilissi capitale de la Géorgie).

Certains musiciens arméniens nés dans ces régions les quittèrent pour s'établir ensuite à Erevan et à Bakou, capitales de l'Arménie et de l'Azerbaïdjan.

Parmi les nombreux noms qui marquèrent la vie de ces pays du Caucase, on trouve les maîtres musiciens Bagrat Baghramov (1850-1939), Guevorg Choulavertsi (1884-1940), Khatchik Dalgooukov (1907-1962), Micha Soukiassov, Levon Amirkhanian, Robizon Sarkissov, Hovhannes Kassian...

De Gümri, le maître Karo Yeghoyan (dit Ousda Pantcho) forma au début du XXème siècle les célèbres Doudoukahar Levon Madoyan (soliste de l'ensemble de la radio d'Erevan) et Karo Tchartchoghlian (soliste de l'ensemble de la radio de Bakou).



Dessin de Vano Khodjabekian.
Tiflis. 1910.

DE L'ORIGINE DU TERME DOUDOUK

Quelles sont les différentes appellations de cet instrument dans la région ?

Nous avons vu au début de ce chapitre que cette famille d'instrument à anche double s'est répandue au cours de l'histoire dans différents pays. Mais c'est sur le plateau arménien qu'il revêt cette appellation particulière, Doudouk.

Tout comme de nombreux autres instruments de musique anciens, ce mot révèle une onomatopée, les vibrations sonores qu'il émet : doudou, dudu, selon les oreilles qui les entendent...

Le mot russe doudka ou doudki signifiant flûte, semble logiquement dérivé du nom de l'instrument grec ancien Doudouka, tout comme les termes géorgien Doudouki, arménien Doudouk, kurde et turc Dūdük, qui signifient sifflet à l'égal du terme Chvi, provenant du verbe arménien Chvttsnél, siffloter.

LA TECHNIQUE DU BOURDON OU DU SOUFFLE CONTINU

propre au jeu du Zourna et du Doudouk.

Joué par le Damkach « tireur du bourdon » ou par un musicien soliste.

La technique de la respiration à souffle continu remonte très haut dans le temps.

Les peuples du Proche-Orient et du littoral sud du bassin méditerranéen connaissent ce processus traditionnel depuis des millénaires.

Les joueurs du Zamr égyptien, du Zoukra tunisien, du Zourna arabe, turc, persan, arménien ainsi que les joueurs de Doudouk dans tout le Caucase utilisent cette technique non seulement pour tenir le bourdon mais aussi pour jouer les thèmes mélodiques en soliste.

Cette manière de jouer, perçue par certains voyageurs occidentaux, a été commentée comme « inesthétique ».

En effet, le musicien doit gonfler les joues pour former une grosse poche d'air à l'image d'un ballon gonflé.

Puis il expire l'air emmagasiné en même temps qu'il appuie ses lèvres sur l'anche double du Doudouk ou sur la rondelle entourant le tube cylindrique (Mil) du Zourna ; il expire et réinspire l'air simultanément, réalimentant à nouveau la poche d'air formée et répète ce processus indéfiniment.

Grâce à cette manière de procéder, les « Damkach » peuvent tenir les bourdons durant des heures.

Les « Varpet » (maître) mélodistes peuvent ainsi prolonger davantage certaines notes, leur insufflant plus de puissance ou de profondeur émotionnelle.

Il est toutefois possible d'adapter ce procédé aux flûtes à bec comme le Toutak ou Chvi, aux flûtes sans bec telles le Bloul et bien sûr aux instruments à anche comme le Pkou et la cornemuse Parkapzouk, non sans difficultés.

ORIGINALITE DU SON

Le son du Doudouk se rapproche de la voix humaine ; il est grave, chaud, suave et velouté. Il doit cette particularité au caractère de son anche double.

Différente des anches doubles de hautbois, l'embouchure dite « Ghamich » (terme populaire signifiant roseau) est conçue entièrement dans un segment de roseau.

Il en sort un son spécifique parmi toutes les sonorités de flûtes ou de hautbois connues.

Les timbres du Doudouk diffèrent suivant les espèces de roseau en Arménie : « Teghakan » et « Gharghou ».

La première, le roseau local dit Teghakan, se trouve dans la région d'Erevan et aux alentours. Il est tendre et on lui connaît ce timbre doux et velouté, aérien qui enchante l'ouïe de nombreux auditeurs.

La seconde, Gharghou croît dans les régions montagneuses du pays. Le son est plus rude à la base, mais il offre un registre plus étendu de possibilités vibratoires, des sonorités « sèches, terriennes » à celles plus douces et veloutées.

Les anciens joueurs de Doudouk utilisaient la catégorie des anches Gharghou pour jouer en duo traditionnel.

Dans les formations d'ensembles, les anches Teghakan offrent plus de facilité d'accord et d'harmonie avec les autres instruments.

CONCEPTION DE L'ANCHE DOUBLE

DITE GHAMICH

Les fabricants d'anches ayant hérité leur art de leurs prédécesseurs continuent à l'exercer suivant des pratiques ancestrales.

Les roseaux sont cueillis à certaines phases de la lune (selon certains) puis répertoriés suivant leur dimension, mis au sec...

Actuellement les maîtres Achot, Manvél, Arman, Tiko, Ruben, Micha, Félix et de nombreux autres... continuent la fabrication des Ghamich à Erevan.



Selon le fabricant de Doudouk et d'anches Félix Vardoumian (Erevan), environ vingt opérations successives sont nécessaires pour finaliser un Ghamich.

Dans un premier temps, la canne est sectionnée en parcelles laissant apparaître la base du roseau, l'autre côté étant taillée à la hauteur choisie.



Ensuite une ligne est tracée en mouvement circulaire et une couche du roseau enlevée, laissant paraître la chair interne.



A la base, on y fait une entaille pour pouvoir réduire sa circonférence afin de pouvoir la mettre dans le col de l'instrument.



L'anche est ficelée, terme exact utilisé en Arménie. On dit en effet « Ghamich kapél » pour fabriquer des anches, ce qui signifie littéralement attacher, ficeler l'anche.



Un fermoir Ptkal et une bague de régulation Ghsghantch, Khamot ou Parda (fabriquée en cep de vigne) finaliseront l'aspect définitif du Ghamich.



Souvent, pour éviter que l'air ne s'infiltré sur les côtés, on colle deux fines bandelettes de cuir.

Pour que le son soit stable, la base du Ghamich est chauffée jusqu'à trouver une couleur dorée, les fabricants mettant en pratique leurs propres secrets pour affiner la qualité sonore de leurs anches.



Processus de fabrication des Ghsghantch ou Parda pliés sur un morceau de bois conçu à cet effet.

Les anches sont conçues sur différents principes suivant les traditions arménienne, géorgienne, kurde...

Voici une anche de Doudouki géorgien (à gauche) et une anche de Doudouk arménien (à droite).

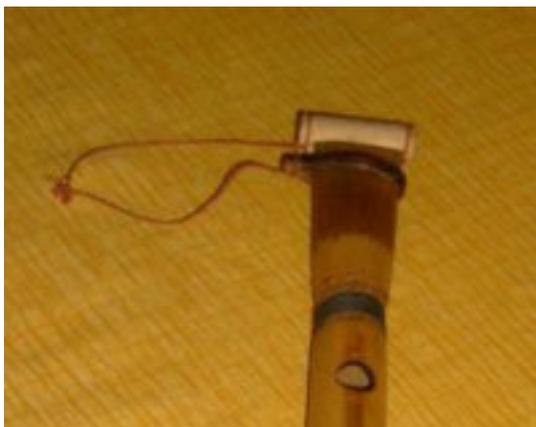




Des spécialistes et fabricants donnent à l'ancêtre du Doudouk l'aspect ci-dessus. Reconstitution d'un prototype du Doudouk par Rouben Rouchanian. Erevan. 2000.

Il est conçu d'un seul morceau dans un roseau entier plié à une extrémité. Il rappelle la conception des anciens Pkou en roseau et ses sonorités s'en rapprochent aussi.

L'anche double est identique à celle du Doudouk actuel.





Les Doudouki en usage en Géorgie du sud, en bois de noyer ou d'abricotier, ont un aspect différent, le corps de l'instrument étant plus fin donnant un accord en La ou Si bémol. Les Doudouki basse, plus graves d'une quinte, permettent des accords plus riches pour soutenir les chants (photo ci-dessus).



Les Arméniens ont intégré des clapets de clarinette permettant à l'instrument d'obtenir des registres plus graves.

En général ces Doudouk étaient utilisés pour tenir les Dam accompagnant les pleureuses dans les cérémonies rituelles des funérailles (en usage jusqu'à la fin du XXème siècle).

Au début des années 1990, un Arménien originaire de Russie, Serguéï Avanessov, est venu en Arménie fabriquer des Doudouk à l'aspect de clarinettes, leur donnant davantage d'étendue sonore, ce qui permettra l'interprétation d'œuvres polyphoniques jusque là inexistantes.



Des registres complètement nouveaux sont apparus, basse, baryton, ténor, alto, s'ajoutant à ceux déjà connus.

C'est le maître du Doudouk Guiorgui Minassian qui utilise ces nouveaux instruments dans le cadre de son ensemble « Doudoukner » à Erevan en Arménie.



DOUDOUK
BASSE



DOUDOUK
BARYTON



DOUDOUK
TENOR



DOUDOUK
ALTO





Doudouk
ténor.



Doudouk médium et piccolo.
Collection P. Chahbazian.

Philippe Chahbazian. Paris.

Autres registres graves du Doudouk.

Doudouk basse.
Collection
P. Chahbazian.



REGISTRES DU DOUDOUK



Collection Philippe Chahbazian. Paris.

Voici rassemblées ci-dessus les différentes tonalités de Doudouk.

Nous détaillerons les tonalités de chacun de ces 20 instruments, partant de la gauche vers la droite, en prenant pour référence de base le Doudouk en tonalité de LA (Doudouk A, ci-dessous 7, 8, 9) sur lequel nous exprimons habituellement les mélodies.

Rappelons que la tonalité d'un instrument est défini par sa note supérieure tous les doigts ouverts.

- 1 Doudouk en LA ou Doudouk A basse avec clapets.
Octave au-dessous du Doudouk A en LA.
Note la plus grave FA#.
- 2 Même tonalité avec clapets.
Note la plus grave FA#.
- 3 Même tonalité sans clapet.
Note la plus grave LA.
- 4 Doudouk en FA ou Doudouk F.
Note la plus grave RE.
- 5 Doudouk en FA dièse ou Doudouk G bémol.
Note la plus grave RE#.
- 6 Doudouk en LA basse ou Doudouk A basse.
Octave inférieure du Doudouk A en LA.
Note la plus grave FA#.
- 7 Doudouk en LA ou Doudouk A.
Note la plus grave FA#.
- 8 Doudouk en LA ou Doudouk A.
Avec clapet supérieur
(accès à la note SI) et clapet inférieur (accès à la note MI).
- 9 Doudouk en LA ou Doudouk A.
Avec système de régulation de la hauteur du son.
- 10 Doudouk en SOL ou Doudouk G.
Note la plus grave MI.
- 11 Doudouk en LA ou Doudouk A.
Note la plus grave FA#.
- 12 Doudouk en SI bémol ou Doudouk B bémol.
Note la plus grave SOL.
- 13 Doudouk en SI ou Doudouk B.
Note la plus grave SOL#.
- 14 Doudouk en DO ou Doudouk C.
Note la plus grave LA.

- 15 Doudouk en RE ou Doudouk D.
Communément appelé Bigoul (Piccolo) Doudouk.
Note la plus grave SI.
- 16 Doudouk en MI ou Doudouk E.
Note la plus grave DO.
- 17 Doudouk en FA ou Doudouk F.
Note la plus grave RE.
Octave au-dessus du Doudouk F cité à l'alinéa 4.
- 18 Doudouk en FA dièse ou Doudouk F dièse.
Note la plus grave RE#.
Octave au-dessus du Doudouk cité à l'alinéa 5.
- 19 Doudouk en RE ou Doudouk D.
Note la plus grave SI.
Octave au-dessus du Doudouk D cité à l'alinéa 15.



Collection Philippe Chahbazian. Paris.

Ci-dessus trois tonalités de Doudouk, des notes les plus graves aux notes les plus aiguës. Trois octaves de registre s'y étendent.

A gauche un Doudouk basse (le premier à gauche sur la photo) dont le registre commence au FA# grave pour monter jusqu'au LA au-dessous du DO central.

Au centre un Doudouk (cité alinéa 15) dont la tonalité continue du LA au-dessous du DO central pour monter jusqu'au RE au-dessus du DO central.

A droite un Doudouk dont la note inférieure est SI au-dessus du DO central et la note supérieure RE.

QUELQUES FABRICANTS DE DOUDOUK AU XXème SIECLE

Ousda Karo. Varpet Souren.
Karlen Matévossian. Guévorg Guévorguian.
Varpet Hovsep et son fils Artour.
Rouben Rouchanian. Abel Archakian.
Garen Moukayélian. Micha Sadoyev.
Félix Vardoumian.



Fête arménienne aux sons des Doudouki sur la Koura à Tiflis au
XIXème siècle (tableau G. Inauri. Tbilissi).
Collection Gérard Madilian. Paris.



Dessin de Vano Khodjabekian. Tiflis. 1910.
Danse d'un homme sur la tombe de son père
aux sons des Dhol-Zourna.



Le Doudouk et son ancêtre.

INSTRUMENTS SIMILAIRES AU DOUDOUK



Joueurs d'aulos étrusque. Tombe de Tarquinia. Italie. 490 av. J.C.
Courant dans tout le bassin méditerranéen, certains aulos avaient
une anche double semblable à celle de l'actuel Doudouk arménien.

Kuen (Chine).



Comparable à la reconstitution du Doudouk d'origine
(page précédente). Collection Didier Malherbe. Paris.

Hichiriki (Japon).
Collection Didier Malherbe.
Paris.





Varpet du Doudouk.
Baris Thovmassian (à gauche)
et Levon Madoyan.
Erevan. 1960.

Les sonorités des Doudouk ont inspiré des compositeurs dans leurs œuvres classiques et populaires tels A. Derderian, V. Charafian, R. Altounian, E. Haïrabédian, G. Akhinian.

MUSIQUES DES CEREMONIES RITUELLES

Dans le passé chaque air musical avait une véritable fonction dans la vie des peuples.

Ceux-ci interprétés jadis lors des cérémonies rituelles des mariages ou des funérailles sont de nos jours joués souvent en milieu privé, ayant beaucoup perdu de leur sens originel.



Faire pleurer la future mariée avant qu'elle ne quitte ses parents, lui faire regretter le foyer où elle a grandi, chercher le fiancé en musique, emmener les jeunes époux de la sortie de l'église au lieu des réjouissances, mettre la nappe de la table des convives... autant de situations qui étaient vécues en musique.

Sahari est la complainte jouée au lever du soleil pour annoncer la noce. Le joueur de Zourna ou de Doudouk improvise une mélodie sur un mode majeur soutenu par un Damkach (joueur du bourdon), qui dure le temps du lever du soleil. Elle est appelée aussi en arménien Arevagal (la venue du soleil) ou Harsankakantch (appel au mariage). Il est souvent lié au cantique Aravot lousso de Nerses Chnorhali (XII^{ème} siècle).

L'air est souvent joué au lendemain de la noce pour clore la cérémonie.

Les cérémonies de plein air étaient souvent précédées par des Kantch (appels) joués au Zourna ou au Doudouk suivant les circonstances.

Daran daran accompagne la future mariée de la maison paternelle à l'église, Kalossi Prkén était jouée à la sortie de l'église pour transporter les jeunes époux dans un carrosse jusqu'au lieu des festivités.

Cette musique solennelle ponctuait l'abandon d'une ancienne vie pour en commencer une nouvelle. Elle résonnait parfois dans les gares (appelée en russe Vagzali – Vagzal la gare) pour un conscrit qui partait au service militaire, pour une personne ou une famille quittant définitivement sa région ou son pays. Elle était aussi interprétée lors du départ des pèlerinages.

Lors d'un mariage, cet air rythmé déclenche l'enthousiasme du cortège des invités qui suivent le carrosse en exprimant leur joie, puis les improvisations du musicien aux mélodies lancinantes donnent la possibilité aux gens de discuter entre eux ; avant d'arriver sur le lieu des festivités, un crescendo musical accentue l'enthousiasme général avant de terminer la mélodie pour laisser place aux discours et aux congratulations.

Nous trouvons trace de ces musiques dans des enregistrements interprétés aux sons du Doudouk ou du Zourna par les musiciens Levon Madoyan, Karo Tchartchoghlian et d'autres.

D'autres musiques rituelles interprétées au Doudouk accompagnaient les baptêmes Psaki, les louanges au marié Tagvoragovk, les pleurs de la mariée Harsi lats, les chansons lyriques et les airs à danser.

Les airs des cérémonies funéraires sont très anciens.

Dans le passé, le Doudouk était particulièrement utilisé pour les rituels des pleureuses héritières des Dzainarkou de l'antiquité.

Ces pleureuses professionnelles criaient, hurlaient et faisaient pleurer l'assistance, racontant de manière tragique la vie du défunt avec les siens, évoquant avec regrets les moments heureux de la vie de famille, plongeant la foule dans une émotion et une tristesse intenses. Cet instant solennel était le préliminaire de la mise du corps dans le cercueil avant de dire un adieu définitif à l'âme qui a quitté ce monde.

Cette cérémonie d'un autre âge, tombant de plus en plus en désuétude, était exclusivement accompagnée aux sons des Doudouk particulièrement graves pour l'occasion. Les Dam vibraient très graves et les voix criardes des pleureuses planaient au-dessus des gens.

De nombreux rites anciens ont disparu, certains sont toujours ancrés dans les habitudes de la population. Ils font partie des usages et coutumes que le peuple d'Arménie perpétue toujours.

La société future transmettra-t-elles ces traditions du passé, les adaptera-t-elles à une vie où le modernisme impose aussi ses nouvelles règles de comportement ?

MUSICIENS TRADITIONNELS AU XXème SIECLE

DOUDOUK DZIRANAPOGH

Karapet YEGHOYAN fin XIXème - début XXème siècle dit Ousda Pantcho ou Pantcho Karo.

Né à Erzeroum, émigré à Kars puis à Gümri, il est devenu une figure légendaire du Doudouk, ayant formé les grands maîtres Levon Madoyan et Karo Tchartchoghlian qui ont marqué la première moitié du XXème siècle.

Margar MARGARIAN 1894-1941.

Premier joueur de Doudouk professionnel en Arménie dans les années 1940, soliste de l'ensemble de la Radio d'Erevan sous la direction d'Aram Merangoulian.

Karo TCHARTCHOGLIAN 1905-1956.

Grand maître de Doudouk, né à Gümri, élève de Pancho Karo, il fit ses débuts dans l'ensemble de Vardan Bouni à Erevan.

Jouant de nombreuses années dans l'ensemble réputé de Avanes Ionessian (Hovannes Hovannessian) à Bakou, il se distingua par la pureté de son jeu, sa virtuosité et sa parfaite connaissance de la musique orientale et occidentale.

Il devint ensuite soliste de la radio de Bakou en Azerbaïdjan.

Levon MADOYAN 1909-1964.

Il hérita du Doudouk de son grand-père musicien. Dès son jeune âge, il fréquenta en 1923 la nouvelle école de musique de Lénakan (actuellement Gumri) où il devint élève de Pantcho Karo.

En 1926, toujours étudiant, il tenta sa chance à Bakou dans l'ensemble d'Avanes Ionessian. Mais pris de nostalgie, il rentra dans sa ville. Il succéda à Margar Margarian en tant que soliste de l'ensemble de la Radio d'Erevan. Il enrichit considérablement le registre d'expression et les capacités de l'instrument. Il enregistra de nombreuses musiques traditionnelles sur les vieux disques en 78 tours, en trio ou orchestre. Il marqua son époque jusque dans les années 1960.

Vatche HOVSEPIAN 1924-1978.
Baris THOVMASSIAN 1928-1972.
Khatchik KHATCHATRIAN 1924-2000.
Souren THOVMASSIAN 1924-1999.
Jora SIMONIAN 1927-1998.
Djivan GASPARIAN 1928
Vladimir GROVAN 1928.
Artavazt TER HOVHANNISSIAN 1929-2006.
Souren GRIGORIAN 1933-2001.
Guiorgui MINASSOV 1933.
Serguéi KARAPETIAN 1933.
Mgrditch MALKHASSIAN 1933.
Vladimir HAROUTIOUNIAN 1934-2001.
Karapet MEKHAKIAN 1946-1988.
Haroutioun GUEVORGUIAN 1948.
Armen SARGSIAN 1949.
Yeghiché MANOUKIAN 1950.
Saro DANIELIAN 1951.
Benik IGNADIAN 1952.
Roupen HAROUTIOUNIAN 1956.
Armen STEPANIAN 1962.
Arsen GRIGORIAN 1963.
Guevorg DABAGHIAN 1965.
Gaguik MALKHASSIAN 1966.
Archak SAHAKIAN 1970.
Armen GRIGORIAN 1971.
Vahan HAROUTIOUNIAN 1972.
Ara MKOYAN 1972.
Noraïr ARAKELIAN 1974.
Karapet CHABOYAN 1976.
Varazdat HOVHANNISSIAN 1977.
Kamo SEYRANIAN 1979.
Hovhannes GHAZARIAN 1981.
Vahan AVETISSIAN 1982.
Emmanuel HOVHANNISSIAN 1983.
Vatche PACHINIAN 1983.
Ardak ASSADRIAN 1985.
Sarguis DAVTIAN 1989.
Guevorg KARAPETIAN 1989.
Archalouïs TATEVOSSIAN 1990.
Haroutioun CHKOLIAN 1991.
Noraïr GAPOYAN 1993.

CHVI - SRING

Ilia MINASSIAN 1929-2009.
Yeghiche MARGARIAN 1931.
Noraïr JAMHARIAN 1949.
Sofia SARGSIAN 1950.
Mnatsakan TCHALIKIAN 1959.
Ararat PETROSSIAN 1959.
Sirak TOROSSIAN 1961.
Samvel YERGNAPECHIAN 1962.
Lilith SIMONIAN 1963.
Noraïr KARDACHIAN 1967.
Artour GRIGORIAN 1968.
Zakar KECHICHIAN 1968.
Levon TEVANIAN 1975.
Sevada IRITSIAN 1979.
Artour YEGHIAZARIAN 1981.
Margarit VOSKANIAN 1981.
Avag MARGARIAN 1984.
Haïk KARAPETIAN 1992.

KAMANTCHA

Sacha OGANEZACHVILI 1889-1932.

Né à Tiflis, Alexandre Ohanessian gagna à quatorze ans un concours musical rassemblant tous les musiciens du Caucase.

Virtuose du Kamantcha, il y rajouta la quatrième corde lui donnant une dimension plus universelle. Il joua avec le célèbre joueur de Tar azéri Gourban Pirimov donnant de nombreux concerts dans les capitales européennes.

Il rejoint à Bakou en Azerbaïdjan l'ensemble de l'Arménien Avanes Ionessian, créateur du premier grand ensemble de musique d'instruments orientaux. Il maîtrise aussi d'autres instruments à cordes, Kamani, Violon, Oud, Tar.. Il meurt jeune à l'âge de quarante trois ans laissant derrière lui toute une lignée de Kamantchahar.

Levon KARAKHAN 1891-1979.

Yerem AROUSTAMIAN 1909-1995.

Gourguen MIRZOYAN 1911-1975.

Vardan VARDANIAN 1911-1994.

Ardem MEDJINIAN 1913-1998.

Martin KHATCHATRIAN 1923-1992.

Noraïr HOVHANNISSIAN 1923-2009.

Khatchatour NERSISSIAN 1923-2001.

Guévorg GRIGORIAN 1926-1999.

Hratchia MOURADIAN-NIKOGHOSSIAN 1927-2010.

Khatchatour CHIRAKIAN 1931-2001.

Robert SARKSIAN 1933-1997.

Viguen HAGOPIAN 1934.

Hakob ARABIAN 1934-2009.

Telman KOSTANIAN 1934.

Ararat NAZARIAN 1936.

Hratchia AVEDIKIAN 1940.

Youri GABOYAN 1943.

Onik GALSTIAN 1946.

Norik HOVHANNISSIAN 1947.

Artaches LEÏLOYAN 1948-2001.

Noraïr DAVTIAN 1950.

Vladimir GRIGORIAN 1954.

Gaguik MOURADIAN 1954.

Haïkaz HAKOBIAN 1955.

Khatchik GASPARIAN 1956.

Hakop KHALATIAN 1956.

Vahan GASPARIAN 1959.

Gaguik MOURADIAN 1961.

Achot VARDANIAN 1963.
Nariné PETROSSIAN 1968.
Tigran AMBARIAN 1967.
Rafik HAKOBIAN 1960.
Vardan BAGHDASSARIAN 1969.
Armen AĪVAZIAN 1971.
Mkhitar TERZIAN 1972.
Hovhannes HAĪRIKIAN 1978.
Margarit CHAHBAZIAN 1981.
Mkhitar KHATCHATRIAN 1986.

BAMBIR

Robert SARGSIAN 1933-1997.
Khatchik GASPARIAN 1956.
Armen MNATSAKANIAN 1958-2009.
Guevorg PAPIKIAN 1962.
Tigran HAMBARIAN 1967.

KANON

Guaréguin KHANIKIAN 1882-1946.
Zaven DERMENDJIAN 1913-1986.
Archavir FERDJOU LIAN 1915.
Nchan HOPIAN 1910-1993.
Khatchatour AVETISSIAN 1926-1996.
Melania DADR IAN 1927-2004.
Angela ATABEKIAN 1938.
Louisa SETRAKIAN 1938.
Apolia ATABEKIAN 1939.
Djivan MIKAYELIAN 1941.
Hasmik LEĪLOYAN 1954.
Dzovinar ATABEKIAN 1955.
Verguiné ALIMIAN 1956.
Alvart MIRZOYAN 1956.
Kariné HAMASSIAN 1956.
Anouch KIRAKOSSIAN 1957.
Azniv MINASSIAN 1959.
Pirouza KARAPETIAN 1960.
Anahit NANAGUIOULIAN 1961.
Mariam KHATCHATRIAN 1961.
Mariné ASSATRIAN 1963.

Dzovinar HOVHANNISSIAN 1965.
Kariné HOVHANNISSIAN 1966.
Anahit VALESSIAN 1966.
Lilith KHODJAYAN 1969.
Maria BAGHDASSARIAN 1981.
Liana MARTIROSSIAN 1981.
Mariné MALKHASSIAN 1982.
Nouné DANIELIAN 1983.

SANTOUR

Petros HOVAKIMIAN 1889-1965.
Sarkis PETROSSIAN 1956.
Aghavni KOVAKIMIAN 1963.
Hayastan GABRIELIAN 1964.
Yeva HOVAKIMIAN 1965.
Kristiné AVAGUIAN 1975.

OULD

Oudi SARKIS 1891-1950.
Soghomon ALTOUNIAN 1901-1946.
Oudi HRANT 1901-1978.
Stepan BLBOULIAN 1905-1969.
Stepan MAMOYAN 1922-1988.
Karapet ARISTAKESSIAN 1923-1990.
Onik KHATCHATRIAN 1932.
Grigor ALTOUNIAN 1937.
Setrak TERTERIAN 1929-1995.
Albert GHAZARIAN 1937-2010.
Serguéï SADOYEV 1945.
Karo YAÏLAYAN 1947.
Anouchavan AVETISSIAN 1949.
Mihran DEMIRTCHIAN 1950.
Lilith KARAPETIAN 1963.
Karen AVETIAN 1963.
Lioudvig DAGUESSIAN 1968.
Margar HOVHANNISSIAN 1964.
Artour ARAKELIAN 1970.
Aramayis NIKOGHOSSIAN 1980.
Anouch HOVHANNISSIAN 1972.
Aram NIKOGHOSSIAN 1980.

Edgar AVETISSIAN 1986.
Levon TOROSSIAN 1987.

TAR

Aghalar Melik AGHAMALOV 1830-1906.
Samson KARAPETIAN 1885-1965.
Bala MELIKOV 1888-1935.
Vardan BOUNI (BOUNIATIAN) 1888-1960.
Alexandre ALEXANDRIAN 1889-1982.
Serguéï SERGUEÏEV 1898-1979.
Aram MERANGOULIAN 1902-1967.
Andranik BOUNIATIAN 1905-1942.
Mikayél TCHAGHALIAN 1907-1942.
Soghomon SEYRANIAN 1907-1974.
Alexandre SARGSIAN 1911-1966.
Ashot GASPARIANTS 1915-1966.
Hrant TOROSSIAN 1920-1993.
Khatchik ZATIKIAN 1920-2001.
Aram NIKOGHOSSIAN 1922-1993.
Chahen BEGLARIAN 1923-1994.
Andreï BARAYEV 1923-1964.
Levon SARGSIAN 1925.
Poghos TCHIPTCHIAN 1927-1996.
Varazdat HOVSEPIAN 1931-1998.
Vazguen KHRIMIAN 1932.
Raphayel VARDANIAN 1936.
Khatchatour SOGHOMONIAN 1940-1999.
Hovhannes DARBINIAN 1940.
Hratchia HOVHANNISSIAN 1947.
Souren MEHRABIAN 1952.
Hovik SAHAKIAN 1956.
Artem KHATCHATOUR 1968.
Arkadi POGHOSSIAN 1970.
Artak DAVTIAN 1976.
Haïk MARTIROSSIAN 1984.
Davit AVAGUIAN 1987.
Arsen MIRZOYAN 1988.

DHOL

Hratchik ABGARIAN 1928.
Henrik AVOYAN 1939.
Sos PETROSSIAN 1948.
Haroutioun KARAPETIAN 1952.
Gaguik HAKHVERDIAN 1954.
Jirair MELKONIAN 1956.
Araz ORDINIAN 1961.
Noraïr CHAROYAN 1962.
Robert DOUROUNTS 1962.
Samvel TOROSSIAN 1964.
Kamo KHATCHATRIAN 1967.
Albert PELOCHIAN 1970.
Mesrob KHALATIAN 1971.
Andranik MEKHITARIAN 1972.
Garik MNATSAKANIAN 1972.
Noraïr AVETISSIAN 1975.
Garen GUEVORGUIAN 1977.
Lilit HOVSEPIAN 1979.
Karapet HAKOBYAN 1955.

CONCLUSION DE L'AUTEUR

Ressentir fortement l'émotion ancrée dans chaque mélodie arménienne est essentiel pour un apprentissage authentique.

Selon notre éducation et nos cultures respectives, ces vieilles musiques du passé nous font vibrer différemment.

Parmi les cultures de cette région du monde, les mélodies et rythmes du peuple arménien dénotent un caractère spécifique.

Les airs anciens, simples et naturels, particulièrement ceux des régions de la plaine de l'Ararat, du Lori et du Chirak nous rappellent nos racines ancestrales.

Les musicologues arméniens, Komitas Vardapet, Robert Atayan, Nikoghos Tahmizian... ont défini la musique traditionnelle arménienne comme étant « ni occidentale, ni orientale ».

Ainsi que l'a écrit le poète russe du XIXème siècle Valery Brussov, elle reflète « la douleur sans tomber dans le désespoir, la passion sans chagrin et l'admiration sans indulgence ».

Le caractère profondément mystique de la musique arménienne a « forgé » les Goussan et les Achough du passé dont Sayat Nova (XVIIIème siècle) qui chantait dans plusieurs langues l'amour et la fraternité des peuples du Caucase.

Komitas (fin XIXème – début XXème siècle) donna à la musique et aux chants arméniens une dimension universelle et d'autres compositeurs leur donnèrent une forte impulsion en les faisant connaître au monde entier.

Aram Khatchatourian (XXème siècle) avec ses symphonies et musiques de ballets mondialement connues (Gayané, Spartacus...) inspira aussi toute une lignée de musiciens et compositeurs de différentes nationalités.

Les sociétés évoluent ainsi que les musiques qui suivent leur destinée au cours de l'histoire.

Dans notre société moderne depuis l'apparition des instruments de

musique électro-acoustiques, de nouveaux genres musicaux sont nés.

Quel avenir pour les musiciens traditionnels dans ce contexte ?

D'autres choix apparaissent pour les « vieux » instruments de musique qui trouvent de nos jours de plus larges possibilités d'expression dans des styles différents de leur tradition d'origine.

Les domaines du rock, du jazz, de la musique classique, de la recherche instrumentale... intègrent de nos jours parfois le Doudouk ainsi que d'autres instruments à vent et à cordes (Bloul, Kanon).

Aussi, quels que soient les horizons qui s'ouvrent toujours devant nous, la musique arménienne millénaire nous enchantera toujours avec ses mélodies et mélopées magiques et intemporelles.

Comment trouver une juste définition de la musique traditionnelle arménienne ?

Chaque musicien ou mélomane trouvera sa propre réponse en fonction de sa culture musicale et de sa sensibilité.



Joueurs arméniens de Doudouki. Tbilissi. Géorgie. 1996.



Anciens clubs des joueurs de Doudouki arméniens.
Quartiers arméniens de Havlabar et de Svaneti Oubani. Tbilissi.
1991.





Gérard Madilian avec le célèbre chanteur arménien de Tbilissi Glakho Zakharian et le Doudoukakar Robizon Saralidze. Tbilissi. 1991.



Ensemble « Sayat Nova » dirigé par l'artiste chanteur Vagharchak Sahakian. Erevan. 1960.



Ensemble de chants achoughakan « Sayat Nova »
(1942-1972) dirigé par Vagharchak Sahakian. Erevan.



Vardan Bouni (au centre) et son ensemble d'instruments reconstitués
en 1925. Erevan.



Quatuor Naghara-Dap-Tar-Kamantcha.



Duo Dap-Tar



Ensemble de « musique orientale » sous la direction de Sacha Oganezachvili, à gauche au deuxième rang.



Quintet de
Sazandar.
Tiflis. 1900.



Ensemble de « musique orientale – Arevelian Yérajhdoutioun »
dirigé par le docteur Avanes Ionessian (au centre).
Assis devant au Kamantcha Sacha Oganezachvili. Tiflis. 1930.



Le jeune Alexandre Ohannessian (Sacha Oganezachvili) à gauche au premier rang avec des musiciens de son quartier. Tiflis. 1895.



Quatuor de Sazandar. Naghara-Dap-Tar-Kamantcha. Tiflis. 1900.



Ensemble dirigé par Lazar Ter Vardanessov. Bakou. 1905.

Vue de la ville de Chouchi. Début XXème siècle.





Tarahar Lazar Ter Vardanessov.



Ensemble de la philharmonie d'Azerbaïdjan dirigé par Avanes Ionessian. Bakou. 1920.



Ensemble achoughakan « Hay Achoughner »
sous la direction du chanteur Chara Talian (1927-1972).



Tarahar Bala Melikov. Kamantchahar Levon Karakhan.



Trio de Sazandar. Kamantchahar Armenak Esriyev.



Ensemble instrumental dirigé par Vardan Bouni. Erevan, 1930





Nagharatchi
Anton.

Seyit
Shushinski
Dap-Song.

Tarahar Bala
Grigor Melikian.

Tiflis. 1916.



Quatuor dirigé par Levon Karakhan (Kamantcha). Erevan.



Ensemble de la Radio d'Arménie sous la direction
d'Aram Merangoulian. Erevan. 1980.



Musiciens de l'Ensemble de Chant et de Danse d'Etat d'Arménie.
Dhol Hratch Abkarian. Doudouk au centre Saro Danielian.
Noraïr Jambarian (à droite). Erevan. 1985.



Musiciens joueurs de Doudouk et de Dhol. Alexandropol. 1903.



Ensemble dirigé par le Doudoukahar Levon Madoyan. Erevan. 1930.



Musiciens de l'Ensemble de Chant et de Danse d'Etat d'Arménie.
Au centre, le compositeur Alexandre Alexandrian.
A sa gauche, le fondateur Tatoul Altounian. Erevan. 1960.



Musiciens villageois.

Zourna
Sarkis Tcherkezian.

Grand Dhol
Hakob Matevossian.



Ensemble musical d'instruments à cordes. Erevan. 1920.

Pas de fête sans la présence du Doudouk.
Alexandropol. 1903.





Doudoukahar
Souren Smbatian,
Mkrtitch Keropian.
Dholtchi Andranik.
Erevan. 1916.



Musiciens de la Radio d'Erevan. 1950.



Dholtchi Gaguik Hakobian.
Erevan. 2001.



Gérard Madilian et le Kamantchahar Enrik Aroustamian.
Chouchi. Gharabagh. 2007.

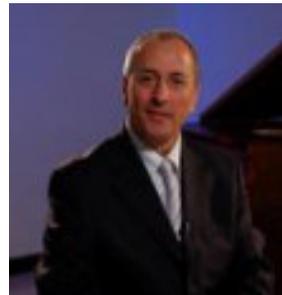


Avec le maître de Doudouk Guiorgui Minassov. Erevan. 2007.



Saro Danielian. Né en Arménie. Doudoukahar dans l'Ensemble d'Etat de Chant et de Danse d'Arménie (années 1980). Actuellement soliste hautboïste dans l'Orchestre Philharmonique de Buenos Aires en Argentine.

Rouben Haroutiounian.
Né en Arménie. Doudoukahar dans l'Ensemble d'Etat de Chant et de Danse d'Arménie (années 1980). Vit actuellement à Los Angeles aux Etats-Unis.





Gérard Madilian avec des Doudoukhar arméniens. Tbilissi. 1996.



Gérard Madilian, le chanteur arménien Azat Kassian (au centre),
les joueurs de Doudouki Artchil Alaverdachvili (à droite)
et Robizon Saralidze (devant). Tbilissi. 1996.



Ara Madilian. Joueur de Dhol. Ensemble Ververi.
Festival des Cultures du Caucase. Paris. 2011.





Ensemble Tkzar dirigé par
Karlen Mirzoyan. Erevan.
1980.

SOURCES

Srbouhi S. LISSITSIAN

Les représentations théâtrales et les danses anciennes du peuple arménien. Chapitre sur les instruments de musique.
Etude ethnographique.
Langue russe. Tome 1. Moscou. 1958.

Aram KOTCHARIAN

Les instruments de musique en Arménie.
Institut d'Art de l'Académie Nationale des Sciences
de la République d'Arménie.

Norbert DUFOURCQ

La musique des origines à nos jours.
Paris. 1946.

Madjid REZVANI

Le théâtre et la danse en Iran.
Paris. 1962.

Albert JACQUET

Dictionnaire des instruments de musique.
Paris. 1886.

Grigor KARAKHANYAN

Rapport du symposium international sur l'art arménien.
En langue anglaise.
Académie des Sciences d'Arménie.
Erevan. 1978.

Hratchia ADJARIAN

Dictionnaire des racines arméniennes.
Editions de l'Université d'Erevan. 1979.

Arakel SIOUNETSI

Chroniqueur du XIV^{ème} siècle.

Margarit HAROUTIOUNIAN

Article sur l'Art musical en Arménie. Erevan. 1967.

Komitas VARDAPET

Rapport posthume sur un entretien avant sa mort. Revue Anahid. Paris. 1936.

Kamo MKRTCHIAN

« Hay Doudoukaharner » Joueurs de Doudouk arméniens. Erevan. 1988.

Anahit KIRAKOSSIAN

Docteure en ethnomusicologie au Conservatoire National Komitas d'Erevan.
Musiciens arméniens au XXème siècle.

Elinar CHAHEN

Musicologue.
Responsable de l'Union Culturelle du Centre Achoughakan Sayat Nova d'Erevan.

Lilith YERNDJAKIAN

Musicologue orientaliste, professeure au Conservatoire National Komitas d'Erevan.

Karlen MIRZOYAN

Compositeur, fondateur de l'Ensemble musical Tkzar.

Anahit BAGHDASSARIAN

Musicologue.
Professeure au Conservatoire National Komitas d'Erevan.

Hripsimé PIKITCHIAN

Historienne de l'Institut d'Art de la République d'Arménie.

Cyril SCOTT

La musique, son influence secrète à travers les âges.
Suisse. 1933.

Edmond BUCHET

Connaissance de la musique. Paris. 1940.

Dane RUDHYAR

La magie du ton et l'art de la musique.

France. 1982.

Béatrice KASBARIAN-BRICOUT

La société arménienne au XIXème siècle.

La Pensée universelle. Paris. 1981.

Guiorgui MINASSOV

Manuel de Doudouk. Editions Komitas.

Erevan. 2004.

Nikoghos TAHMIZIAN

Nercés Chenorhali. Matenadaran. Erevan. 1973.

Grigor Narekatsi et la musique arménienne
du Vème au XVème siècle. Matenadaran. Erevan. 1985.

La musique dans l'Arménie ancienne et médiévale.

Revue « Sovetakan Grogh ». Erevan. 1982.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage a vu le jour grâce au soutien et à la sympathie de nombreuses personnes :

Arménie :

- Srbouhi Lissitsian (ethnographe et musicologue en Arménie),
- Elinar Chahen (Musicologue. Responsable de l'Union Culturelle du Centre Achoughakan Sayat Nova d'Erevan).
- Lilith Yerndjakian (Musicologue orientaliste, professeure au Conservatoire National Komitas d'Erevan).
- Anahit Kirakossian (Docteur en ethnomusicologie au Conservatoire National Komitas d'Erevan).
- Samvel Baloyan (Directeur du Centre de Création Populaire d'Erevan).

France :

- Philippe Chahbazian. Musicien. Documentation. Photos.
- Edouard Madilian. Aide logistique.
- Jean Hatchadour. Traduction du livre de Mme Lissitsian (écrit en langue russe).
- Irène Kazazian. Photos.
- Jeanine Tchaloyan. Musicienne. Illustration. Photos.
- Mikael Tchaloyan. Musicien. Photos.
- Didier Malherbe. Musicien. Photos.
- Elena Avakova. Aide logistique.
- Jean-Claude Kebabdjian. Directeur du Centre de Recherche sur la Diaspora Arménienne, Paris. Documentation.
- Gérard Sourénian. Musicien. Créateur et administrateur du site ArmenTrad. Aide logistique. Informations. Photos.

Vous pouvez obtenir des informations complémentaires sur la musique traditionnelle arménienne en vous connectant au site spécialisé : www.amentrad.org

Transmise de génération en génération, s'éloignant de ses origines rurales pour se perpétuer dans un contexte citadin, la musique traditionnelle arménienne n'a pas perdu de sa force originelle.

L'histoire a emporté avec elle de nombreux secrets mais nous essaierons de rassembler un patrimoine grâce aux travaux de musicologues passionnés.

N'étant ni un manuel ni une encyclopédie, cet ouvrage présente une synthèse de connaissances acquises au cours du temps.

Il est dédié à toutes celles et à tous ceux qui désirent découvrir ou approfondir la connaissance de cet univers musical insolite.

Gérard MADILIAN