

**Mohammad Ali MERATI**

**Les formes fondamentales de la musique  
kurde d'Iran et d'Irak :**  
*hore, siâw-çamane, danses, maqâm*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 29 juin 2015  
en vue de l'obtention du doctorat en ethnomusicologie  
de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense

Directeur Mr. Jean DURING, Directeur de recherche émérite

Jury :

|                 |                       |   |
|-----------------|-----------------------|---|
| Président :     | Mr. François PICARD   | Professeur, Université Paris-Sorbonne                               |
| Rapporteur :    | Mr. François PICARD   |   |
| Rapporteur :    | Barzan Yassin MOHAMAD | Professeur, Fine Arts faculty of Salahadin University, Erbil (Irak) |
| Examineur :     | Mr. François PICARD   |   |
| Examineur :     | Barzan Yassin MOHAMAD |   |
| Membre invité : | M. Jean LAMBERT       | Maître de conférence HDR, Muséum National d'Histoire Naturelle      |

## **Remerciements**

*Je voudrais saisir cette occasion pour exprimer à tous ceux qui m'ont soutenu, encouragé à poursuivre cette recherche et la conclure.*

*Je tiens tout d'abord à remercier le directeur de cette thèse, Monsieur Jean During, pour m'avoir fait confiance malgré les connaissances plutôt légères que j'avais en 2007 sur les aspects ethnologique, puis pour m'avoir guidé, conseillé, tout en me laissant une grande liberté. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié sa grande expérience, sa disponibilité et la détermination avec laquelle il m'a aidé à surmonter les difficultés.*

*Mes remerciements vont également à Monsieur Jean Lambert, pour sa gentillesse et pour les précieux conseils qu'il m'a donnés.*

*Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à l'Institut kurde de Paris et particulièrement à Mme Joyce Blau et Monsieur Kendal Nezan pour leurs conseils et les remarques linguistiques.*

*Je remercie Monsieur Victor A. Stoichiță, ainsi que toute l'équipe du laboratoire de CREM, pour m'avoir accueilli au sein de ces institutions, pour leur soutien, et pour les conseils stimulants que j'ai eu l'honneur de recevoir de leur part.*

*Je souhaite remercier tout particulièrement ma femme Sara, pour sa patience et son soutien tout au long de cette thèse.*

#### Résumé :

L'examen de différentes formes d'expression vocales et instrumentales kurdes d'Iran et d'Irak, liées à quatre dialectes, permet de dégager un idiom commun de la musique traditionnelle kurde, avec sa grammaire modale et rythmique. Cette recherche s'appuie sur des enquêtes dans les régions kurdes d'Iran et d'Irak et sur la collecte d'une centaine d'heures d'enregistrements de mélodies vocales et instrumentales. Elle prend en compte la diversité linguistique et religieuse ainsi que la place de la musique, de la poésie, de la danse et des instruments et fait apparaître une certaine unité au-delà de la diversité des formes.

Mots clés : Musique, Kurde, Maqâm, Instruments, Poésie, Danse

#### Abstract :

The study of the various types of Iranian and Iraki Kurdish vocal and instrumental types of expression, associated to four forms of language, enables to delineate the commonalities within traditional Kurdish music, its rhythms and modes. The research is based on detailed investigations performed on-site in Kurdish speaking regions of Iran and Irak as well as on more than hundred hours of recordings. Beyond the large diversity of expression resulting from linguistic and religious diversity, local specificities in the use of instruments and from the different roles played by poetry and dance in musical expression, the study eventually reveals the common roots of Kurdish music.

Keywords: Music, Kurd, Maqam, Instruments, Poetry, Dance

**GRAPHIE ET PHONÈMES DU KURDE *SORANI*, *KALHORI* ET *KURMANJI***

| Alphabet persan<br><i>sorani et kalhori</i> | Alphabet latin (kurde<br><i>kurmanji</i> ) | Prononciation<br>(approximative) |
|---|--|----------------------------------|
| ا   | <b>A,a</b>                                 | A                                |
| ب   | <b>B,b</b>                                 | B                                |
| پ   | <b>P,p</b>                                 | P                                |
| ت   | <b>T,t</b>                                 | T                                |
| ج   | <b>J,j</b>                                 | Dj                               |
| چ   | <b>Ç</b>                                   | Tch                              |
| ح   | <b>H,h</b>                                 | H                                |
| خ   | <b>X,x</b>                                 | Kh                               |
| د   | <b>D,d</b>                                 | D                                |
| ز   | <b>Z,z</b>                                 | Z                                |
| ر   | <b>R,r</b>                                 | R                                |
| ڕ   | <b>Rr</b>                                  | R                                |
| ژ   | <b>Z,z</b>                                 | Z                                |
| ج   | <b>J, Jh</b>                               | J                                |
| س   | <b>S, s</b>                                | S                                |
| ش   | <b>Ş</b>                                   | Ch                               |
| ه   | <b>‘</b>                                   | A                                |
| هه  | <b>Xh</b>                                  | Gh                               |
| ف   | <b>F, f</b>                                | F                                |
| ف   | <b>V,v</b>                                 | Entre v et f                     |
| ق   | <b>Q,q</b>                                 | Q                                |
| ک   | <b>K,k</b>                                 | K                                |
| گ   | <b>G,g</b>                                 | G                                |
| ل   | <b>L,l</b>                                 | L                                |
| ل   | <b>Ll</b>                                  | Ll                               |
| م   | <b>M,m</b>                                 | M                                |
| ن   | <b>N,n</b>                                 | N                                |
| ه   | <b>E,e</b>                                 | É                                |
| و   | <b>W,w</b>                                 | W                                |
| و   | <b>O</b>                                   | O                                |
| وو  | <b>Û</b>                                   | U                                |
| ی   | <b>Yy</b>                                  | I                                |
| ئ   | <b>Ê</b>                                   | I                                |

## Introduction

Population dénuée d'État, dépossédée de son territoire par les différentes puissances limitrophes, le peuple kurde n'en est pas moins uni. Il doit cette unité à son histoire, à sa langue, à sa culture.

La culture kurde comprend la musique, vivante et sacrée, et au sein de la musique se trouve le chant : l'essence, le souffle, le véhicule de la tradition et de la cohésion kurde à travers les âges et au-delà des frontières.

Nous avons entrepris cette étude pour mieux cerner le rôle qu'occupe la musique, dans ses diverses formes d'expression et en particulier chantées, au sein de la culture kurde. Ce travail nous a menés, à travers des recherches bibliographiques et des enquêtes de terrain, à saisir la richesse de cette tradition musicale. À travers l'examen de différentes formes d'expression vocale, produites en quatre dialectes — *gurâni*, *sorani*, *kurmanji*, et *kalhari* — nous nous sommes attachés à déchiffrer et comprendre le langage commun à ces musiques, c'est-à-dire celui de la musique kurde. En nous appuyant sur des chants anciens, nous avons étudié la grammaire, la syntaxe et le vocabulaire musicaux. Nous avons ainsi tenté de mettre au jour l'alphabet de la musique kurde, c'est-à-dire le fondement de son unité, lorsqu'elle s'exprime au sein d'une grande diversité de formes.

Pour mener à bien cette recherche, nous avons rencontré, écouté et interrogé sur le terrain les protagonistes de la musique et du chant. Plus de cent heures d'enregistrements de musiques et de chants traditionnels ont ainsi été rassemblées dans les régions kurdes d'Iran et d'Irak. À partir de ce corpus, trois chants ont été sélectionnés dans les dialectes *sorani*, *kurmanji*, et *kalhari* ainsi que deux chants en dialecte *gurâni*, au vu de sa richesse et de son originalité. C'est donc d'un point de vue comparatif, nous avons effectué leur étude analytique dans le but d'explorer les bases musicales de ces chants à savoir les *maqâm*-s anciens.

## **Histoire, identité, culture musicale**

Avant de présenter l'organisation de cette analyse, et afin de mieux saisir la place fondamentale occupée par la musique dans la transmission de la culture et dans la construction de la solidarité du peuple kurde, il est nécessaire de présenter brièvement son histoire, en particulier celle de sa construction identitaire, ainsi que le rapport à la musique entretenu par la population.

La population kurde est fragmentée entre plusieurs pays : la Syrie, l'Iran, la Turquie, l'Irak et l'Arménie, dont les populations sont principalement d'origine arabe, persane et turque. Chacune des parties vit ainsi depuis plusieurs siècles au sein d'une culture différente de la sienne, et s'exprime dans la langue de l'État souverain dans lequel elle vit. Toutefois, ni cette séparation géographique, ni la diversité dialectique de chaque région, n'affectent la conception qu'entretiennent ces populations sur leur solidarité et sur l'unité du peuple kurde.

Selon nous, l'une des raisons principales de cette unité du peuple kurde tient à la préservation des expressions culturelles anciennes à travers les différentes formes artistiques (musique, chant, danse, etc.) développées et perpétuées au cours de l'histoire.

En menant cette étude d'ethnomusicologie, par l'analyse des différentes expressions musicales des populations kurdes, nous avons pris conscience d'une communauté de ressemblance au sein de cette diversité, agissant comme point de convergence pour ces modes diversifiés de performance musicale.

Au sein de notre recherche, les chants « anciens » ont tout particulièrement attiré notre attention. Ils sont ici à considérer comme un champ d'investigation d'une racine culturelle commune. Les chants anciens véhiculent à travers les âges un « souffle originel ». Entendus comme forme musicale globale qui utilise des paroles et des mélodies transmises de génération en génération, ils permettent la transmission de la mémoire d'un peuple dans son entier. Chantés en groupe, ils témoignent de la cohésion et d'un sentiment d'appartenance à une communauté. C'est ainsi qu'ils participent à la préservation de l'identité culturelle kurde.

Comme dans ce travail, il est beaucoup question des maqâm-s anciens ou "authentiques" Kurde, il convient d'éclairer notre point de vue sur la question de l'authenticité. Notre définition du concept de la musique authentique kurde s'appuie sur les réflexions de Jean Durning sur la question de la tradition dans la musique orientale, tout en interrogeant à ce titre les mots de traditionnel, d'authentique. Celui-ci affirme que « dans la musique persane, le concept essentiel d' « authenticité » tend, comme en français à remplacer celui de « traditionnel », mais son sens est bien plus complexe. »<sup>1</sup>Dans la culture iranienne le concept d'authenticité (esâlat) est lié à la question de la tradition et est défini par certains éléments technique et esthétique. En général, ce qu'on appelle de nos jours musique traditionnelle (sonnati) et authentique (asil) est un genre derrière lequel il y a une grande et ancienne histoire. Au sens courant l'authenticité est liée à l'ancienneté.

Plus spécifiquement, en Iran le terme « traditionnel » (sonnati) est employé pour désigner la musique savante persane à savoir les dastgâh-s alors que dans les musiques ethniques possédant un répertoire indépendant, le concept de dastgâh est remplacé par celui de maqâm. La notion de traditionnel rejoint celle de l'authenticité, et toutes les deux liées à la question de l'identité nationale et ethnique. Ainsi la musique kurde d'aujourd'hui dans toutes ses formes, prend son identité et ses racines de ses répertoires anciens. Le terme « traditionnel » repose sur la valeur historique, c'est-à-dire que les musiques anciennes ont plus de valeur.

Sur cet aspect, l'authenticité se réfère à des règles précises et à une certaine objectivité dont l'expression se traduit par des spécialistes. Nous rejoignons également le point de vue de Durning selon lequel l'authenticité s'inscrit également au sein d'une expérience singulière qui implique non seulement le respect de l'œuvre, de la pièce et du style, mais aussi la sincérité et l'engagement du musicien dans l'interprétation. Plus encore, l'authenticité se rattache non seulement au lien inséparable entre le sujet, l'objet et l'interprétation, mais encore à une forme d'adéquation entre le geste, la forme et l'idée musicale, condition sine qua non de l'authenticité de la performance musicale.<sup>2</sup> Autrement dit, le concept de « traditionnel » s'est transformé et muté en celui d' « authentique » qui

---

<sup>1</sup> Durning Jean, *Quelque chose se passe, Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier, 1994, p. 27. Cf. aussi M. Desroches et Gh. Guertin, "Musique, authenticité et valeur", in J-J Nattiez, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. vo. 3.*, (pp. 743-755). Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2005.

<sup>2</sup> Jean Durning, *L'autre oreille : le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient*, Cahiers de musiques traditionnelles, no 3, 1990, p. 59.

se traduit par une forme d'honnêteté. Dans le cadre de cette recherche lorsque nous parlons de l'authenticité dans la musique kurde, il s'agit des répertoires anciens à savoir les maqâm-s majlesi et hore qui n'ont subi quasiment aucune influence extérieure.

### **Plan de travail**

Pour mener à bien l'identification de la « racine musicale kurde », nous avons effectué une analyse sur les *maqâm*-s anciens à travers les intervalles et leurs systèmes musicaux. Ces analyses nous permettront de répondre aux questions suivantes :

- I. Qu'est-ce que la musique "authentique" kurde ?
- II. Comment distinguer une forme musicale authentique d'une forme musicale non-authentique, c'est-à-dire influencée par les cultures environnantes (arabe, persane, turque ou arménienne) ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous avons procédé par étape d'études successives :

- Étude et analyse linguistiques des paroles ou textes des chants anciens.
- Étude et analyse musicales de ces chants.
- Étude comparative entre musiques profanes et musiques sacrées.

Nous avons ainsi pu dresser une classification régionale des principaux chants d'Iran et d'Irak, et dégager l'identification des modes ou *maqâm*-s "authentiques" kurdes. Nos recherches s'appuient sur des enquêtes de terrain aux Kurdistan-s iranien et irakien, ainsi que sur des ressources bibliographiques et audiovisuelles.

### **L'approche de l'étude par le terrain**

J'ai commencé mes recherches sur les chants anciens en 2007 à Kermanshah, la ville où je suis moi-même né, au sud du Kurdistan d'Iran.

En 2009, dans le cadre de mes recherches sur la langue, la religion et la musique rituelle du *Yezidisme* (la religion « secrète » des Kurdes), je me suis rendu au Kurdistan d'Irak. Là, j'ai rencontré le maître Khâleqi, chanteur kurde réputé et directeur de l'Institut culturel kurde (*kalapori kurd*) en Soleymanie d'Irak. Grâce à lui, j'ai pu accéder à une importante



source d'information : différents ouvrages en dialecte *sorani* et une vingtaine d'extraits d'enregistrements de chants kurdes anciens.

En 2010 et en 2011, je suis retourné en Iran pour poursuivre mes recherches sur le terrain, cette fois-ci au Kurdistan d'Iran. J'ai alors exploré les chants a cappella, tels que le *hore*, le *siâw-çamane*, un chant de deuil nommé *mur*, ainsi que le chant *bayt* (chant narratif).

Dans la culture kurde, le *hore* occupe une place toute particulière. Il est considéré comme le chant le plus ancien – le vecteur de la littérature orale kurde. Dans cette tradition orale, l'importance du rôle du *hore* dans l'exécution d'un morceau de musique non noté est naturellement bien plus grande que dans le cas d'une composition écrite. Le *hore* est originaire des trois tribus kurdes Kalhor, Sanjâbi et Qalkhâni. Il est cependant plutôt pratiqué de nos jours dans les villes du sud du Kurdistan.

Au cours de mes enquêtes de terrain, j'ai concentré mon étude sur les éléments musicaux des dialectes *sorani*, *kurmanji*, *gurâni* et *kalhori*. Au vu de l'originalité des chants, mes recherches ont pour but de clarifier différents points au sujet des fondements de la technique vocale.

En 2012 et en 2013, afin de poursuivre mes recherches sur la deuxième communauté religieuse kurde, nommée *Yârsân* ou *Ahl-e Haqq*, je suis de nouveau reparti en Iran afin de visiter la ville Gahvâre, au Kurdistan d'Iran, et ses villages alentour. Cette région est connue pour être le foyer de la religion *Yârsân*.

Au cours de ce voyage, j'ai rencontré le grand maître de *Yârsân*, Seyyed Tâher Yârveysi. J'ai pu mener avec lui un long entretien au sujet de la musique propre au rituel *Yârsân*. Il m'a présenté à quelques maîtres du *hore*, tels que Soleymân Nowrozi. Ces chanteurs m'ont plus tard expliqué leurs techniques, ainsi que la relation entre les *maqâm-s* rituels et les *maqâm-s majlesi* (ces derniers sont les *maqâm-s* "authentiques" kurdes).

## **Le paysage musical du Kurdistan iranien**

- Les genres musicaux du sud

Dans les régions de Kermanshah, Gurân et Kalhor, au sud du Kurdistan iranien, le chant

*hore* est toujours présent et symbolise une culture musicale vivante.

Le terme *hore* vient de *hor*, qui désigne le soleil, et constituait le symbole d'Ahura Mazda, le dieu du zoroastrisme. Selon les croyances kurdes, le chant *hore* formait une pratique rituelle de la religion de Mazda.

Aujourd'hui, le chant *hore* est porteur de textes poétiques au thème principalement amoureux et courtois, de couleur assez mélancolique. Il use également de textes élégiaques et bucoliques, célébrant la relation forte du poète avec la nature, ainsi que de textes évoquant le départ des nomades, le voyage et la séparation. Dans la culture kurde, le *hore* a joué un rôle de réservoir dans lequel a été conservée et transmise la littérature orale. Ce chant s'est perpétué et apparaît ainsi comme un pont entre les époques antique et contemporaine.

Par ailleurs, l'isolement géographique des anciennes tribus kurdes, telle que celle des Gurân, a contribué à une pureté de conservation de la musique vocale. C'est dans cette perspective que nous pouvons considérer le *hore* comme le chant le plus ancien des régions kurdes.

- Les genres musicaux du nord

Au nord du Kurdistan iranien, le chant *bayt* (« couplet ») constitue un chant narratif relatant l'histoire ancienne kurde. Ce genre musical, au contraire de *hore*, use des intervalles des *dastgâh*-s de la musique traditionnelle iranienne. C'est pourquoi il est probable que ce chant soit de forme plus récente que le *hore*.

De façon plus globale, les genres musicaux du nord du Kurdistan utilisent certains *dastgâh*-s de la musique savante persane, notamment le *dastgâh Shur*.

En général, les cultures musicales des pays voisins (Turquie, Iran, Syrie) opèrent dans les systèmes de la tradition du *maqâm*<sup>3</sup> ainsi que des *dastgâh*-s, leurs chants utilisent également des intervalles de quart de ton. Par exemple, dans le cadre du *dastgâh Shur*, qui

---

<sup>3</sup> « Le terme *maqâm* ne doit pas être entendu dans son acception arabe ou turque qui recouvre le concept large de mode, mais plutôt dans le sens qu'on lui donne par exemple dans la tradition turkmène, où il désigne des mélodies-types dont le nombre dépasse une centaine, et qui servent de modèle à l'élaboration des chansons. Le cas des modes *Ahl-e Haqq*. est cependant différent dans la mesure où ce terme renvoie aussi bien à des modes élaborés, comportant des développements et des modulations, qu'à de simples thèmes que l'on ne fait qu'enchaîner les uns aux autres, selon leurs affinités de style. » (During 1989 : 422).

consiste en une sorte de grande forme musicale (que l'on retrouve dans les systèmes musicaux arabe, persan et turc), des règles régissent la composition musicale qui sera écrite en utilisant des intervalles de quart de ton.

Or, pourquoi les chants du sud tels que *hore*, réputés être plus anciens, n'ont-ils pas été influencés par ce système musical arabe, turc et persan alors que nous le retrouvons dans les chants du nord tels que *bayt* ?

Les intervalles spécifiques kurdes généralement, possèdent une échelle chromatique. Il s'agit des éléments constructifs basés sur les thèmes chromatiques mesurés ou non-mesurés qui réalisent un répertoire modal indépendant et sans influence de leurs voisins.

Jean During, à propos de l'origine de ce motif chromatique dans le répertoire *Ahl-e Haqq*, écrit qu'« on est tenté d'y voir une survivance d'un système antique [...]. Le chromatisme ne doit pas être considéré ici comme un ornement ou une sorte de maniérisme, mais comme un trait fondamental, au même titre que la structure tétratomique de certains chants » (During, 1989 : 431).

Par ailleurs, un exposé exhaustif des systèmes modaux et plus généralement des mélodies kurdes est malaisé à mettre en œuvre. Les difficultés, ainsi que Jean During l'affirme, tiennent tout d'abord à l'absence de classification ainsi qu'à la diversité des sources, des styles et des écoles. En outre, un même nom désigne parfois des *maqâm-s* différents d'une région à une autre ; et pour ajouter à la complexité des choses, que certains airs ne sont connus que de trois ou quatre personnes (During, 1989 : 426).

- Les genres musicaux du Kurdistan iranien central

Dans les régions du Kurdistan central, la musique kurde utilise également souvent les *dastgâh-s* persans dont le *Shur*. C'est par exemple le cas des chants suivants : le *Strânâ* (chant rituel chez les Kurdes *Yezidi* d'Irak), le *Lâwek* (produit en dialecte *kurmanji*, ce chant est issu du *dastgâh* persan *Châhârgâh*), ainsi que le *Heyrân* (chant en dialecte *sorani*, qui offre des similitudes avec les *maqâm-s* *Hoseyni* ou *Hejâz*, et le *Shur* du *dastgâh* persan. Tous ces chants sont également présents au nord du Kurdistan iranien, au Kurdistan d'Irak, en Turquie et en Syrie.

Cette recherche porte sur les chants anciens, et s'intéresse donc aux différents dialectes

dans lesquels ils sont produits. Les rythmiques particulières des genres musicaux dérivent de l'expression orale des dialectes respectifs dont ils sont issus.

- Les *maqâm*-s anciens

Dans le Sud, le répertoire riche des *maqâm*-s de *Yârsân* (religion *Ahl-e Haqq* à Kermanshah) sont constitués à partir des *maqâm*-s anciens. Musicalement, l'écriture musicale de la région n'utilise pas de secondes neutres ("quart de tons") J'ai tenté de déterminer les modes musicaux spécifiquement kurdes dans le répertoire *Yârsân*, au travers des expressions chantées, dansées et instrumentales.

Dans ce répertoire, les *maqâm*-s sont toujours religieux. Ils constituent des variations à la base d'autres genres musicaux, tels que les *maqâm*-s de danse ou ceux de mariage, qui sont écrits sans quart de ton.

Les *maqâm*-s de *Yârsân* sont constitués de soixante-douze *maqâm*-s.<sup>4</sup> Vingt-et-un d'entre eux sont les *maqâm*-s *majlesi*. Ils sont interprétés à l'occasion de réunions, et qualifient chaque assemblée. Les cinquante-et-un autres *maqâm*-s, variations des vingt-et-un premiers, constituent les *maqâm*-s rituels (*kalâm*).

Par ailleurs, d'autres formes musicales dérivent des *maqâm*-s *majlesi* et donnent naissance à des répertoires particuliers, tels que les *maqâm*-s du *zurnâ*, qui tirent leur nom de l'instrument utilisé pour les jouer.

Le *zurnâ* est un instrument en bois très puissant, autant qu'une trompette. Il accompagne les danses. On l'utilise aussi pour la célébration de tous les événements importants de la vie, tels que les cérémonies de deuil, les mariages et les anniversaires.

D'autres formes musicales dérivent encore des vingt-et-un *maqâm*-s *majlesi*. Ce sont les genres musicaux du *hore* et du *siâw-çamane*.

En Iran, dans le sud de la région kurde, chez les *Yârsân*, le répertoire musical est original et semble avoir conservé un caractère spécifiquement kurde, détaché de l'influence des aires culturelles persane, arabe et turque.

---

<sup>4</sup> Ce chiffre n'est pas vraiment précis, il revêt plutôt une signification symbolique.

Nous avons entamé la localisation des foyers des *maqâm*-s authentiques par la ville de Kermanshah, dans le dialecte utilisé par la tribu Gurân, qui a conservé son répertoire ancien. La tradition orale transcrivait le sens de la parole dans un système décasyllabique. Ce rythme décasyllabique dans les *maqâm*-s anciens apparaît comme un trait spécifiquement kurde. Ce rythme agit comme une clé pour comprendre l'énoncé des chants anciens comme *hore* qui utilisent ce rythme décasyllabique. Pourtant il faut indiquer qu'aujourd'hui les chants contemporains constituent selon le système métrique arabe (*'ilm al-'arûz* - en arabe). Ainsi dans les chants anciens (*hore, siâw-çamane*), ce sont la sonorité et la « couleur » de la musique kurde qui traduisent son identité au travers les rythmes décasyllabiques. Les couleurs rythmiques principales de la musique kurde sont les suivantes : 10 temps, 7 temps, 4 temps et 2 temps. Dans la plupart des cas, l'unité de temps des rythmes est la croche.

La musique kurde, en particulier ses chants "authentiques", ne sont pas encore suffisamment étudiés. Cette étude vise à combler ce vide à travers la présentation et l'exploration des fondements des genres musicaux des communautés kurdes d'Iran et d'Irak. Même si de nombreux aspects restent à approfondir, j'ai tenté par cette recherche de faire la lumière sur les genres anciens qui sont au « cœur » de la musique kurde.

**PREMIERE PARTIE**  
**ASPECTS GÉNÉRAUX :**  
**HISTOIRE, LANGUES ET RELIGIONS**

# CHAPITRE I : Population et panorama historique

## 1. La population

Étant donné qu'aucun des quatre pays n'a procédé au recensement de sa population kurde, on ne connaît pas leur nombre exact, cependant les estimations oscillent entre 20 et 40 millions, le chiffre de 35 millions étant le plus souvent avancé.

Selon l'Institut kurde de Paris, ils seraient au nombre de 15 millions en Turquie (soit 20 % de la population du pays), 6 à 7 millions en Iran (de 8 % à 10 % de la population), 2 millions en Syrie (9 % de la population) et 5 millions en Irak (22 % de la population). Mais concernant l'Irak, le gouvernement central se base sur des estimations (17 %) inférieures à celle du Gouvernement régional du Kurdistan.



Figure 1

## 2. Le terme Kurdistan

L'une des premières apparitions du terme Kurdistan au cours de l'histoire est due au Soltân Sanjar. Ce Roi Seldjoukide créa en 1150 une province qu'il appela le Kurdistan, située entre l'Azerbaïdjan et le Lorestan iranien. Actuellement, seuls deux pays reconnaissent l'existence en leur sein d'une région appelée « Kurdistan » : l'Iran avec sa province du Kurdistan et l'Irak avec sa région autonome du Kurdistan.

Bien que le terme Kurdistan (littéralement « pays des Kurdes ») soit couramment employé, le Kurdistan, en tant qu'État unifié aux frontières internationalement reconnues, n'existe pas. Les différents noms portés par les Kurdes au long de l'histoire étaient bien souvent ceux des régions qu'ils habitaient.

## 3. Histoire des Kurdes en général

Les Kurdes sont un peuple indo-européen installé au Moyen-Orient. Les deux grands fleuves qui irriguaient le bassin mésopotamien et permirent le développement de la civilisation babylonienne sont le Tigre et l'Euphrate. Ils prennent tous deux leur source dans les montagnes du Kurdistan historique.<sup>5</sup>

L'historien grec antique, Xénophon, appelait déjà ce peuple les « Kardouques », c'est-à-dire le peuple qui ne se soumet pas et qui n'accepte pas la défaite. À l'époque d'Alexandre le Grand, ce pays était nommé « Kurduwan » qui deviendra plus tard le Kurdistan.<sup>6</sup>

### 3.1. De l'antiquité au partage du Kurdistan

Les Kurdes appartiennent à la famille des peuples dits iraniens. Leur origine est méconnue. Leur territoire est peuplé depuis des temps très anciens. Aux temps protohistoriques, ils étaient localisés à l'ouest et au nord-ouest de l'Iran actuel. Selon la thèse généralement admise par les historiens, ils seraient les descendants des Mèdes qui dans l'antiquité, au VIIe siècle avant J.C., fondèrent l'Empire éponyme. En l'an 612 avant

---

<sup>5</sup> Ayatollâh Mohammad Mardukh (1877-1975), *Târikh-e Mardukh*, [Histoire de Mardukh], Téhéran, Kârang, 2000, p. 35.

<sup>6</sup> Mohammad-Amin Zaki Beg (1880-1948), *Zobde târikh-e kord o kordestân*, [Résumé de l'histoire des Kurdes et du Kurdistan], traduit par Yadollâh Roshan, Téhéran, Tus, 2001, p. 71.



J.C., les Mèdes conquièrent l'Assyrie puis, progressivement, étendirent leurs territoires au plateau iranien et à l'Anatolie Centrale. Leur domination prit fin vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle avant J.C.<sup>7</sup> Puis au fil des siècles, on assiste à une lente mais constante expansion territoriale des populations Kurdes vers le nord et vers l'ouest. Cette expansion se poursuit jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Nous disposons de peu d'informations sur les Kurdes au Khorasan avant le seizième siècle. L'époque des Safavides connut d'importants exils des Kurdes, dans un premier temps sous le règne de Shâh Ismaïl (1502-1524), puis à l'époque de Shâh Abbâs I (1587-1623).<sup>8</sup> À cette époque les Ottomans menaçaient les frontières du pays, et les Kurdes coopéraient vraisemblablement avec les Turcs. Simultanément, les Uzbeks attaquaient les frontières du nord-est du pays et sont parvenus à tenir leur siège pendant plus de dix ans. En transférant les Kurdes d'ouest en est, le gouvernement voulait diminuer leur pouvoir à l'ouest et utiliser leur force à l'est.<sup>9</sup> Les souvenirs des guerres entre les Kurdes et les Uzbeks ont été conservés oralement par les *bakhshi* qui chantaient ces événements.

Les Kurdes du Khorasan, appelés les *Kurmanji* (d'après leur langue), constituent la plus grande société kurde en dehors de la province du Kurdistan en Iran. Elle est évaluée au début du XXI<sup>e</sup> siècle à plus de 500 000 personnes. L'immigration des Kurdes est ancienne et s'échelonne sur plusieurs siècles. À l'époque de Nâder Shâh et des Qâdjârs, le flux de cette immigration était très intense, de sorte que sous le règne de Fath-Ali Shâh Qâdjâr (1797-1834), la présence de cette population sur les itinéraires des voyageurs était telle que le nord du Khorasan fut appelé « Kurdistan du nord-est d'Iran ». <sup>10</sup> D'autre part, les Kurdes et les Baloutches font partie des rares peuples d'Iran qui ont conservé leurs traditions de vie nomade. Mais il faut noter qu'aucun recensement n'a été effectué avant 1977, puisque le régime iranien en ignorait complètement l'existence jusqu'à cette date (Papoli-Yazdi, 1991 : 85).

Entre les années 1969 et 1978, plus de la moitié de ces nomades se sont sédentarisés.

---

<sup>7</sup> Kendal Nezan, « Un aperçu de l'histoire des Kurdes », Conférence internationale de Paris 14-15 octobre 1989, Paris, Institut Kurde de Paris, 1989, p. 27.

<sup>8</sup> Ameneh Youssefzadeh, « *Rameshgarân shomal Khorasan : bakhshi va repertvare u* », [Les bardes du Khorasan iranien : le *bakhshi* et son répertoire], traduit par Ali-rezâ Manaf-Zâdeh, Téhéran, Mahoor, 2009, p.38.

<sup>9</sup> Adam Parry, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric style », Harvard Studies in Classical Philology, 41. Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1975, p. 205.

<sup>10</sup> M.H Papoli-Yazdi, *Le nomadisme dans le nord du Khorasan*, Paris/Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 1991, p. 84.

Néanmoins dans certains cas, on a constaté un mouvement inverse, où des habitants retournaient à une vie nomade.

Roshani<sup>11</sup>, dans « *Matla'o-shams* », raconte que les tribus de Zaferânlu, Keyvânlu et Shâdlu, qui vivent aujourd'hui au Khorasan, sont les descendants des 40 000 familles de la tribu de Cheshmgazak qui furent transférées à Varamin, puis au Khorasan pour s'opposer aux attaques des Uzbeks. Ils résidaient probablement à Quchan et Bojnurd, où habitaient les Turcs Gerayli avant d'en être chassés par les Kurdes de Zaferânlu qui s'approprièrent leurs habitations.

Leur chef, appelé Qare Khân, installa sa propre tribu à Shirvân avec les 40 000 familles des autres tribus, « les tribus de Zaferânlu, Shâdlu, Keyvânlu, Qarechurlu » qui les accompagnèrent à Quchan, Shirvan et Bojnurd. Les Shâdlus, qui vivaient auparavant au sud, durent émigrer en Azerbaïdjan puis à Varamin, avant de s'installer au Khorasan.<sup>12</sup>

Nous savons que les Kurdes, dans un premier temps, ne se sont pas installés dans les zones mentionnées, mais plutôt au nord de Hezar Masjed, au cœur d'une région dangereuse (incluse dans le Turkménistan actuel). Car au XIXe siècle, les Turkmènes attaquaient ces frontières sans relâche. En 1881, à l'issue d'un accord entre l'Iran et la Russie, une grande partie des territoires iraniens fut cédée à la Russie qui fit cesser les attaques des Turkmènes. Les Kurdes descendirent alors vers le sud, où vivaient les Gerayli, que Shâh Soltân Hoseyn (1694-1722) avait chassés de leurs terres, et durent cohabiter avec d'autres tribus turques appelées Jani Qorbâni (Papoli-Yazdi, 1991 : 20).

Rappelons aussi que des Kurdes ont été transférés vers les frontières en 1852-1853, notamment à Daregaz, afin de contrebalancer le manque d'habitants. Ce déficit démographique était la conséquence des attaques des Turkmènes et des Baloutches. Nous pouvons également évoquer les Keyvânlu qui habitaient à Quchan et ont dû immigrer à proximité de la forteresse de Zanglânlu, proche de Daregaz. Depuis son installation dans ce lieu, la tribu en porte le nom.

Certains Kurdes *kurmanji* ont migré du Khorasan vers Ashkabad, au Turkménistan. Ils

---

<sup>11</sup> Qodratollâh Roshani, *Se safar name Harât Marve va Mashhad*, [Trois voyages à Herât, Marve et Mashhad], Téhéran, Tus, 1977, p. 244.

<sup>12</sup> Seyyed-Ali Mirniya, *Ilha va tavâyeef ashâyeri korde Iran*, [Les tribus nomades et kurdes d'Iran], Téhéran, Danesh, 1989, p. 171.

étaient 20 000 et parlaient tous turkmène. Les Kurdes de l'ancienne République Socialiste du Turkménistan sont en réalité des Kurdes d'Azerbaïdjan qui ont émigré au Turkménistan.<sup>13</sup>

Les Zaferânlu appartiennent à l'une des plus importantes tribus kurdes. La plupart d'entre eux sont des paysans sédentaires, habitant des fermes. La majorité de ces tribus du Khorasan sont trilingues, elles parlent le persan, le kurde et le turc. Ivanov, qui a vécu au Khorasan de 1918 à 1920, remarquait que les tribus d'Amarâlu et Keyvânlu ont perdu de leur importance. Les Zaferânlu et les Shâdlu ne parlent plus le kurde mais le turc.<sup>14</sup> Ivanov divise les tribus kurdes du Khorasan en deux groupes : les sédentaires et les nomades.

En 1978, les nomades kurdes installés au nord de la province étaient répartis en 17 groupes (15 au nord de Khorasan et deux autres en dehors de cette zone). Parmi ces tribus nous pouvons nommer : Bravânlu, Topkânlu, Qahramânlu, Varânlu, Bâjkânlu, Mâlânlu, RudKhânlu, Bârimânlu, Kâvânlu, Qâchkânlu, Âmârânlu (Papoli-Yazdi, 1991 : 19). Les *âsheq* de Adel-Abad sont issus de la tribu Topkânlu. Âsheq Ramezân-Ali Azizi, qui vit à Khânloq (petit village au nord de la ville Shirvan dont la majorité des habitants sont des *âsheq*), nous expliquait, lors d'un entretien, que les Tupkânlu vivaient surtout à l'ouest du Khorasan et que les *âsheq* de Khânloq sont des Kurdes de la tribu Keyvânlu. Selon lui, il s'agissait d'*âsheq* mais aussi de nomades qui s'étaient installés trente ans plus tôt à Khânloq.<sup>15</sup>

Les *âsheq* appartiennent à la tribu Toupkânlu (Les Tupkânlu *âsheq* de Khânloq sont des Kurdes de la tribu Keyvânlu). Les *âsheq* étaient aussi des nomades qui s'étaient installés, il y a trente ans à Khânloq.

C'est Nâder Shâh qui transféra près de 300 familles kurdes d'Ardalan au Khorasan.<sup>16</sup> Au XIXe siècle, sous le règne de Mohammad Shâh Qâjâr (1834-1848), un autre groupe de Kurdes immigra volontairement au Khorasan. Ils étaient originaires de Syrie. Connus sous

---

<sup>13</sup> G. (indiquer de préférence le prénom entier s'il n'est pas trop long) Doerfer, « Central Asia (xiv): Turkish-Iranian Language Contact », *Encyclopaedia Iranica*, vol. 5, Ed. E Yârshater, London/New-York, Routledge & Kegan Paul, 1992, p. 233.

<sup>14</sup> W. (idem) Ivanov, « Notes on Khorasani Kurdish », *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, New Series 21, 1927, p. 167.

<sup>15</sup> A.S. Blum, « Changing Roles of Performers in Meshhad and Bojnurd, Iran », *Eight Urban Musical Cultures, Tradition and Change*, Ed. B. Nettl, Urbana, University of Illinois Press, 1978, p. 19-87.

<sup>16</sup> C. E. Yate, *Khorasan and Sistan*, Edinburgh/London, William Blackwood, 1900, p.157.

le nom de Shâmi ou « Shâmlu », ils appartenait à la même famille que les Bichrânû. L'un de leur chef, Hasan, était un *bakhshi* capable de maintenir le calme et la paix. Les tribus sont généralement nommées d'après le nom de leur chef ou du lieu qu'elles habitent. Les Kurdes du nord du Khorasan, notamment les Zaferânlu, selon les principes de leur vie tribale, obéissaient à un chef appelé « Khân » ou « Ilkhân ». Lui-même suivait les conseils du Khân de Quchan. Les Kurdes avaient une place importante dans l'histoire de cette région. Ainsi au temps de Shâh Tahmâsb I (1524-1576), le gouverneur de Khabuchan (Quchan) était kurde. Au temps des Qâdjâr, de nombreux gouverneurs de la région étaient choisis parmi les Kurdes.<sup>17</sup> Dans les contextes de guerre, les chefs (les Ilkhân) kurdes soutenaient toujours le gouvernement central de l'État. Rezâ-Qoli Khân, plus connu sous le nom de Sâm khân, qui fut gouverneur de Quchan de 1832 à 1833, se distingua lors du siège et de la prise de la ville mythique de Herat. Il fut le premier de ses pairs à se voir décerner le titre de Shojâodole par Nasser al-Din Shah Qâjâr. Le dernier Ilkhân de Quchan s'appelait Amir-Hoseyn Khân (de la tribu Zaferânlu). Il fut nommé gouverneur à l'âge de 16 ans, en 1926. Mais en 1932, la direction et le contrôle de la région furent transférés au pouvoir central perse (Shakeri, 1986 : 97).

Pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, sous le règne de Nasser al-Din Shah Qâjâr, le pouvoir des chefs régionaux diminua progressivement et fut transmis aux représentants de l'État tandis que les nomades étaient sédentarisés.<sup>18</sup> Ainsi, les Ilkhân perdirent leur pouvoir et leur influence politico-militaire. Néanmoins, ils conservent jusqu'à présent une place centrale au sein des tribus et jouent le rôle d'intermédiaires lorsque des conflits les opposent. Ils sont leurs représentants et défendent leurs droits auprès du gouvernement.

Auparavant, les Khân étaient accompagnés de musiciens (*muzikchi*) lors de leurs déplacements et pendant les fêtes.<sup>19</sup> D'autre part, certains *bakhshi* étaient placés sous les ordres du Khân et ne pouvaient jouer qu'avec sa permission. Les gouverneurs accordaient aussi une grande importance à cet art. À propos d'Amir-Hoseyn Khân Shojâ od-dole, on raconte que, durant l'une des guerres contre les Turkmènes, un prisonnier prétendit être un

---

<sup>17</sup> Ramezân-Ali Sâakeri, *Atrak-Nâme, Târikh jeme Qochan*, [Histoire complète de Qochan], Téhéran, Amirkabir, 1986, p. 65.

<sup>18</sup> R. Tapper, « The Tribes in Eighteenth and Nineteenth Century Iran », *The Cambridge History of Iran*, vol. 7, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 520.

<sup>19</sup> Kalimollâh Tohedî, « Harekat Tarikhiê korde Khorsan: Jeld III », [Le mouvement historique kurde du Khorasan], vol. 3, Machhad, Koshesh, 1987, p. 168.

*bakhshi*. Amir-Hoseyn Khân lui proposa de le libérer s'il parvenait à jouer un morceau qui lui plaise. Sans quoi, on lui couperait la tête. On lui donna un *dotâr* et le Turkmène commença à en jouer. Lorsqu'il eut terminé, Amir- Hoseyn Khân le libéra sans condition (Tohedî, 1987 : 67-68).

La plupart des Kurdes sédentaires vivent au nord du Khorasan, dans les environs de Quchan, Bojnurd, Shirvân, Daregaz et Bajguiran. Il semble que les *bakhshi* kurdes, sous l'influence de traditions turques et turkmènes, aient étendu leur répertoire musical.

### **3.2. Rappels chronologiques de l'histoire kurde**

Nous proposons ici un rappel chronologique réalisé à partir de l'histoire kurde selon Kandel Nezan<sup>20</sup> (institut kurde de Paris) ainsi que Mehrdad Izady<sup>21</sup>:

- Au VII<sup>e</sup> siècle av. J.C., les Mèdes, qui sont aux Kurdes ce que les Gaulois sont aux Français, fondèrent un empire qui, en l'an 612 av. J.C., conquiert la puissante Assyrie et étendit sa domination à l'ensemble de l'Iran ainsi qu'à l'Anatolie centrale. Cette date est d'ailleurs considérée par les Kurdes nationalistes comme le début de l'ère kurde.

- Le règne politique des Mèdes s'acheva vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.C., mais leur religion et leur civilisation dominèrent l'Iran jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand. À partir de cette date et jusqu'à l'avènement de l'islam, le destin des Kurdes, que les géographes et historiens grecs appellent les Carduques (ou Kardoukhoy) resta lié à celui des autres populations des empires qui se succédèrent sur la scène iranienne : Séleucides, Parthes et Sassanides.

- VII<sup>e</sup> siècle. Conversion à l'islam de la majorité des populations kurdes.

- Xe-XII<sup>e</sup> siècle. Émergence des principautés Kurdes indépendantes.

- Au cours de la deuxième moitié du Xe siècle, le Kurdistan fut partagé entre quatre grandes principautés kurdes. Au Nord, les Chaddadites, (951-1174), à l'Est, les Hasanwahides (959-1015) et les Banou Annaz (990-1116), et à l'Ouest les Merwanides

---

<sup>20</sup> Kendal Nezan, 1989, p. 26-34.

<sup>21</sup> Mehrdad Michael Izady, *The Kurds: A Concise Handbook*, Taylor & Francis Publishers, New York, 1992, p. 268.

(990-1096) de Diyarbékir.

- Vers 1150, le Soltân Sandjar, le dernier des grands souverains seldjoukides, créa une province du Kurdistan.

- 1169-1250. Fondée par le prince Saladin, la dynastie Kurde des Ayyubides régna sur la majeure partie du Moyen-Orient.

- Dans la deuxième moitié du XVe siècle, le pays kurde finit par se remettre des effets des invasions turco-mongoles et par former une entité autonome, unie par sa langue, sa culture et sa civilisation, mais politiquement morcelée en une série de principautés. Cependant, la conscience d'appartenir à un même pays était vive, au moins parmi les lettrés.

- Au début du XVIe siècle, le pays kurde devint l'enjeu principal des rivalités entre les empires ottoman et perse. Le nouveau chah de Perse, qui imposa le chiisme comme religion d'État en Iran, cherchait à le diffuser dans les pays voisins. De leurs côtés, les Ottomans voulaient contenir les visées expansionnistes du chah et assurer ainsi leur frontière iranienne en vue d'amorcer la conquête des pays arabes.

- En 1514, le sultan turc infligea une défaite cuisante au chah de Perse. Craignant que sa victoire soit sans lendemain, il s'efforça de protéger en permanence cette frontière iranienne sensible.

- En 1596, Sheref Khân, prince de Bitlis, acheva le *Sheref-Nâme*, premier ouvrage offrant une vision d'ensemble de l'histoire Kurde.

- 1639. Premier partage territorial du Kurdistan entre l'Empire perse et l'Empire ottoman.

- 1695. Ahmed Khâni, né en 1651, poète et philosophe, dans son chef d'œuvre relatant l'épopée Kurde, le *Mem û Zîn*, appela à l'édification d'un état national unifié du Kurdistan.

- Des guerres pour l'unification et l'indépendance du Kurdistan jalonnèrent la première partie du XIXe siècle. En 1847, la dernière principauté kurde indépendante, celle de

Bohtan, s'effondra.

- 1898. Parution du premier journal Kurde, « Kurdistan », qui s'employait à propager l'idée de la libération nationale Kurde.

- 30 octobre 1918. Armistice de Mondros. Engagé aux cotés de l'Allemagne dans la Grande-guerre, l'Empire ottoman, vaincu, capitula devant les Alliés.

- 1919-1920. Première révolte Kurde contre l'occupation du Kurdistan méridional par les Britanniques. Conduit par Cheikh Mahmud, ce mouvement visait la création d'un « Kurdistan libre et uni ».

- Le Traité International de Sèvres, conclu le 10 août 1920 par les Alliés, dont la France, la Grande-Bretagne, les États-Unis et l'Empire Ottoman, préconisait dans sa section III (art. 62-64), la création sur une partie du territoire du Kurdistan d'un État kurde. Ce traité resta cependant lettre morte, les rapports de forces sur le terrain empêchant son application (et consacrant le partage de l'Empire ottoman en trois nouveaux États : la Turquie, l'Irak et la Syrie).

- Article 62 : Une Commission siégeant à Constantinople, et composée de trois membres respectivement nommés par les Gouvernements britannique, français et italien, préparera, dans les six mois à dater de la mise en vigueur du présent Traité, l'autonomie locale pour les régions où domine l'élément kurde, situées à l'Est de l'Euphrate, au Sud de la partie méridionale de l'Arménie, et au nord de la frontière de la Turquie avec la Syrie et la Mésopotamie, conformément à la description donnée à l'article 27, II-2° et 3°. Ce traité stipule qu'à défaut d'accord unanime sur quelque question, celle-ci sera référée par les membres de la Commission à leurs Gouvernements respectifs. Ce plan devra comporter des garanties complètes pour la protection des Assyro-Chaldéens et autres minorités ethniques ou religieuses à l'intérieur de ces régions et, dans ce but, une commission comprenant des représentants britannique, français, italien, persan et kurde visitera les lieux pour examiner et décider quelles rectifications, si nécessaire, devraient être apportées à la frontière de la Turquie là où, en vertu des dispositions du présent Traité, cette frontière coïncide avec celle de la Perse.

- Article 63 : Le Gouvernement ottoman s'engage, dès à présent, à accepter et à exécuter

les décisions des commissions prévues à l'article 62, dans un délai de trois mois à partir de la notification qui lui en sera faite.

- Article 64 : Si, dans le délai d'un an à dater de la mise en vigueur du présent Traité, la population kurde, dans les régions visées à l'article 62, s'adresse au Conseil de la Société des Nations en démontrant qu'une majorité d'entre eux désire être indépendante de la Turquie et si le Conseil estime alors qu'elle est capable d'assumer son indépendance et s'il recommande de la lui accorder, la Turquie s'engage, dès à présent, à se conformer à cette recommandation et à renoncer à tous droits et titres sur ces régions. Les détails de cette recommandation seront l'objet d'une convention spéciale entre les principales Puissances alliées et la Turquie. Si ladite renonciation a lieu et lorsqu'elle aura lieu, aucune objection ne sera élevée par les principales Puissances alliées à l'encontre de l'adhésion volontaire à cet État kurde indépendant de la population habitant la partie du Kurdistan comprise jusqu'à présent dans le Vilayet de Mossoul.

- 20 octobre 1921. Par l'accord franco-turc, la France annexe à la Syrie placée sous son mandat les provinces kurdes de la Jezire et de Kurd-Dagh.

- 1921. Seconde révolte du cheikh Mahmud qui se proclama « roi du Kurdistan ». Elle fut matée par l'armée britannique. Exil du cheikh Mahmud en Inde.

- Le 24 juillet 1923, un nouveau traité fut signé dans ce contexte entre le gouvernement kémaliste d'Ankara et les puissances alliées. Il rendait caduc le Traité de Sèvres et, sans apporter aucune garantie en ce qui concerne le respect des droits des Kurdes, consacrait l'annexion de la majeure partie du Kurdistan au nouvel État turc. Ainsi se déroula le partage du Kurdistan entre la Turquie, l'Iran, l'Irak et la Syrie. (CIMADE, 1997)

- Au XXe siècle, le Kurdistan iranien, dont une large partie était contrôlée par le chef kurde Simko, vivait en état de quasi-dissidence par rapport au pouvoir central persan.

- Ainsi fin 1925, le pays des Kurdes, connu depuis le XIIe siècle sous le nom de « Kurdistan », se trouvait partagé entre 4 États : Turquie, Iran, Irak et Syrie. Et pour la première fois de sa longue histoire, il allait en outre être privé de son autonomie culturelle.



## CHAPITRE II : Langue et dialectes kurdes

Comme le souligne Kendal Nezan, directeur de l'Institut kurde de Paris :

« Chez les Kurdes, le ciment de l'identité n'est pas la religion mais la langue et la culture. »

Joyce Blau<sup>22</sup>, dans « La littérature kurde »<sup>23</sup> à propos de l'origine ethnique des kurdes et les racines de leur langue, explique que :

« Le kurde fait partie du groupe iranien (ou irano-aryen) de la grande famille des langues indo-européennes. Les parlers kurdes, qui n'ont jamais eu l'occasion de s'unifier, forment un ensemble linguistique homogène, distinct des autres langues iraniennes telles le persan, le baloutchi, le pachtou, les dialectes caspiens, etc. Les divergences entre les parlers kurdes sont proportionnelles à leur éloignement géographique dans un grand pays de hautes montagnes qui n'a jamais été politiquement unifié. »

Joyce Blau désigne ensuite trois groupes dialectaux pour les Kurdes en général. Elle pense que le groupe septentrional est le plus important par le nombre de ses locuteurs :

« Il est généralement appelé *kurmanji* (ou *behdini* au Kurdistan d'Irak), il est parlé par les Kurdes de Turquie, de Syrie, de la C.E.I et par une partie des Kurdes d'Irak et d'Iran. Le kurde central comprend le kurde parlé au nord-est de l'Irak, où il est appelé *sorani*, ainsi que les dialectes voisins parlé au Kurdistan d'Iran, que les locuteurs appellent *mokri*, *kurdi sinei*. Le groupe méridional est composé de nombreux dialectes hétérogènes parlés dans les provinces iraniennes d'Elam, de Kermanshah, et du Lorestan ».

### 1. Anciennes œuvres de la littérature kurde

Les plus anciennes œuvres de la littérature kurde appartiennent à la seconde moitié du IXe siècle. Ce sont des poèmes en dialecte d'Hawrâmân écrits par les chefs religieux de *Yârsân* et leurs disciples. Cette religion fut fondée par Soltân Sahâk à la fin du XVe siècle en Iran occidental (c'est-à-dire au Kurdistan actuel). Selon les adeptes de cette doctrine

---

<sup>22</sup> Professeur à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO) de l'Université de Paris.

<sup>23</sup> Joyce Blau, « Études Kurdes N°11 ; La littérature kurde », Paris, L'Harmattan, 2012, p. 6.

chiite qui compte parmi les plus extrémistes, le fondateur de leur religion est Bohlul, un « *oqalayé majanin* » ou folie divine contemporaine du calife Haroun-al-Rashid. On raconte que Bohlul fut l'élève de l'Imam Sâdiq et l'un des meilleurs savants de son époque. Il fut accusé d'apostasie lors de la diffusion de ses pensées, raison pour laquelle Haroun-al-Rashid projeta de le tuer, mais Bohlul se réfugia auprès de l'Imam Sâdiq qui lui conseilla de simuler la folie. Et c'est ainsi qu'il fut sauvé de la mort. Des doutes subsistent sur la véracité de cette histoire parce que ces trois personnes (imam Sâdiq, Haroun et Bohlul) n'étaient pas contemporaines les uns des autres. Haroun naquit en 766 et décéda en 809 tandis que l'Imam Sâdiq mourut un an avant la naissance de celui-ci. Bohlul fut l'élève de l'Imam Sâdiq et participa à ses cours pendant la première moitié de sa vie qui coïncidait avec la deuxième moitié de la vie de l'Imam (Bohlul mourut en 806 et s'il avait vécu plus de quarante ans, il aurait pu être contemporain de l'Imam Sâdiq à la fin de sa vie). Enfin, Bohlul qui habitait à Koufa, dut s'installer à Medina, le lieu de résidence de l'Imam Sâdiq, afin d'être son élève.<sup>24</sup>

Les œuvres de *Yârsân* sont très nombreuses et peuvent être divisées en plusieurs périodes, il est à noter que toutes ces œuvres en vers sont écrites en dialecte d'Hawrâmân, parce que les *Yârsân* considéraient cette langue comme sainte. Au XIVe siècle, lors de la révélation de *Yârsân* par Sahâk ou Es'hâq, le chef religieux de *Yârsân* écrivit des poèmes d'Hawrâmân pour manifester ses pensées. En opposition, les autres chefs religieux de Shahr-e zur composèrent des vers sous la forme *kurmanji*. Ces poèmes furent enregistrés comme des œuvres de *Yârsân* (Parhizi, 2006 : 47).

Il est difficile de dater l'origine de la littérature kurde. On ne sait rien de la culture préislamique des Kurdes. D'autre part, seule une partie des textes a été éditée et l'on ignore combien d'entre eux ont disparu dans la tourmente des incessants conflits qui se déroulent depuis plusieurs siècles sur le territoire du Kurdistan (Blau, 2012 : 6-12).

Le premier poète *kurmanji* connu est Ali Heriri, né en 1425 dans le Hakkâri et mort vers 1495. Ses thèmes de prédilection seront ensuite abondamment traités par ses compatriotes : l'amour de la patrie, ses beautés naturelles et le charme de ses filles. Le Kurdistan, au XVIe siècle, fut un champ de bataille entre Persans et Turcs. Les Empires

---

<sup>24</sup>Abdol Khâleq Parhizi, *Wazne sher kurdi wa tatbiqe ân ba wazn sher fârsi*, [La mesure de la poésie kurde et l'étude comparative avec la mesure de la poésie persane], Téhéran, Ketab zaman, 2006. p. 46.

ottoman et persan se constituèrent définitivement et, au début de la seconde moitié du siècle, stabilisèrent leurs frontières, c'est-à-dire qu'ils se partagèrent le territoire des Kurdes, le Kurdistan. Les premiers monuments littéraires kurdes connus datent de cette époque. Ils apparurent parallèlement et en opposition à la consolidation des voisins ottomans et persans (Joyce Blau, 2012 : 20).

## **2. Distribution géographique et valeur littéraire des dialectes Kurdes**

Préalablement à toute discussion sur la langue kurde, il est nécessaire de préciser quel dialecte nous allons étudier, car le kurde possède différentes formes d'expression orale selon la zone et la région géographique. Tout au long de l'histoire de la littérature de cette langue, aucun langage unifié n'a vu le jour. Les dialectes employés dans les œuvres littéraires kurdes varient selon les périodes historiques. Ainsi, pour définir le rythme (la métrique de la poésie) d'un poème, il nous faut d'abord spécifier son genre, la période à laquelle il appartient et le type (nature) de dialecte utilisé.

Jusqu'à présent, les opinions divergent quant à la classification des différentes formes de dialectes kurdes. Celle-ci a suscité d'incessants débats entre les linguistes, les littéraires et les historiens. Nous allons présenter brièvement les principaux dialectes kurdes en nous appuyant sur les linguistes renommés pour appréhender la question de la variété linguistique.

Le débat majeur qui oppose les chercheurs porte sur les dialectes de la catégorie du sud, comprenant les différents dialectes de *lori* globalement appelés *kurmanji* du sud. Certains considèrent que le *lori* est une des branches du persan, d'autres estiment qu'il est affilié au kurde et d'autres encore l'envisagent comme une langue indépendante qui n'appartient ni au persan ni au kurde. Dans une moindre mesure, un désaccord similaire existe au sujet du *gurâni* et de ses sous-catégories telles que *hawrâmi* et *zazaki*. Mais, concernant ce dernier groupe, c'est la question du kurde qui cristallise les divergences d'opinion, car ces dialectes sont en effet utilisés par des Kurdes dont les mœurs sont identiques à celles des autres régions du Kurdistan (Parhizi, 2006 : 26).

Amir Sheref Khân Bidlisi, l'auteur de « *Sheref-Nâme* »<sup>25</sup> qui écrit sur l'histoire du Kurdistan en 1596, classe les dialectes de la langue kurde en quatre catégories :

I. le *kurmanji*,

II. le *kalhorî*,

III. le *lorî*,

VI. le *gurânî*

K.K. Kurdoev<sup>26</sup>, dans l'introduction de « La grammaire de la langue kurde », résume à travers un schéma l'opinion de Taufiq Wahby (1929) sur la classification des dialectes de la langue kurde.

David Neil Mackenzie<sup>27</sup> divise le kurde en trois dialectes principaux :

I. le kurde du haut (du nord) qui se divise en sous-catégories :

a) la catégorie de l'ouest embrassant : *Hakkâri*, *Bâyazîdî* et *Bâdîanî*.

b) la catégorie de l'est comprenant : *Boutân*, *Diâr-e-Bekr* et *Janguar*.

II. le kurde central avec les sous-dialectes suivants :

*Mokri*, *Sorani*, *Ardalân*, *Soleymani*, *Hawrâmi*

III. le kurde du sud qui regroupe : le Kermanshah, le Lak, le Zangene et le Gurân.

Depuis l'époque d'Ahmad Khâni, les Kurdes du nord utilisaient les termes « *kermanj* et *kermanji* » comme synonymes des mots « kurde et *kurdi* ». Aussi, les Kurdes de Khorasan, dont la langue appartient aux dialectes des kurdes du nord, sont appelés *kurmanj*. Dans le dialecte de Mokriân, on peut distinguer des signes de l'utilisation du terme *kurmanj* comme synonyme de kurde. Par exemple, à la place de la proposition « il a son franc parler », ils disent : « il parle kurde et *kurmanji* », dans ce cas le mot *kurmanji* est placé après le mot kurde et se réfère à ce dernier (Parhizi, 2006 : 26).

La différence entre les dialectes kurdes de la région est due à leurs distances géographiques. On peut donc les diviser en trois groupes :

---

<sup>25</sup> Mehrdad Izady, *The Sharafnamâ, or The history of the Kurdish nation, by Sharaf Khân Bitlisi 1597*, California, Mazda, 2005.

<sup>26</sup> K.K. Kurdoev, *Grammatika kurdekogo jazika, na materiale dialectov kurdmanzi sorani*, [La grammaire des dialectes *kurmanji* et *sorani*], Moscou, Nauka, 1978, p. 26.

<sup>27</sup> David Neil Mackenzie, *Kurdish Dialect Studies* (London Oriental series 9), Oxford university Press, 1961.

- Le groupe du nord
- Le groupe central
- Le groupe du sud

Le dialecte le plus commun au Khorasan est affilié au premier groupe, celui du Nord. Selon Mackenzie (1986 : 482)<sup>28</sup>, il inclut tous les dialectes courants en Turquie, en Arménie, dans la région de Mossoul en l'Iraq, et parmi les Kurdes du Khorasan et du Turkménistan. Ces dialectes sont les sous-sections d'une branche de la langue kurde appelée *kurmanji*, qui est aussi le nom donné à ceux qui la parlent. Cette branche est elle-même divisée en deux groupes, *kurmanji* de l'est et *kurmanji* de l'ouest, qui formaient les origines littéraires de la langue kurde. Le *kurmanji* de l'est semble être plus ancien d'après sa structure et sa phonétique, mais aussi moins influencé par l'arabe et le turc (*ibid.* : 482).

Pourtant, d'après Ivanov, les Kurdes du nord du Khorasan ont été très influencés par la langue turque en raison de leur cohabitation avec les turcs. L'auteur évoque même leur « transformation en turcs » et note que certaines tribus, comme les Zaferânlu et les Shâdlu, ont oublié leur langue kurde.

Dans les régions de Jovein, Sabzevar ainsi que dans les villages situés entre Mashhad et Quchan, les Kurdes emploient le persan comme langue secondaire. Ils sont cependant moins nombreux que les Kurdes ayant adopté le turc comme langue principale, et leur langue est en outre plus influencé par le persan que par le turc.<sup>29</sup>

La langue kurde du Khorasan n'a pas de subdivision, même si l'on constate certaines variantes régionales dans sa prononciation et son vocabulaire (Ivanov, 1926 : 169). Le kurde du sud du Khorasan porte ainsi l'empreinte plus nette du persan, tandis que le kurde du nord est plus influencé par le turc. Selon Ivanov, les Kurdes du Khorasan sont à peine capables d'écrire en kurde, ils écrivent en réalité en persan ou en turc et substituent mécaniquement aux mots persans et turcs des termes kurdes (Ivanov, 1926 : 170). Mais dans certaines parties du Khorasan, outre leurs origines tribales, ils rédigent dans leurs livrets des contes et des poèmes dans leurs langues principales (soit en persan, soit en kurde ou en turc).

<sup>28</sup> D.N. Mackenzie, « Kurdes et Kurdistan (v) : Langue », *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, vol.5, Leiden : E. J. Brill, Paris, G.P. Maisonneuve, 1986, p. 482.

<sup>29</sup> W. Ivanov, « Notes on the Ethnology of Khorasan », *Geographical Journal*, 67, 1926, p.169.

En catégorisant la poésie kurde, Mokri<sup>30</sup> définit les vers comme la base d'un poème mélodieux, syllabique et dissonant, chanté au nord du Kurdistan par les Kurdes Kurmanji. Selon lui : « la majorité de ces vers décrit des personnages légendaires ou historiques, décrit un environnement connu (comme une montagne, un château, ou une rivière) ou bien raconte un récit épique ou lyrique ». Ces vers sont nommé « *Heyrân* » par les Kurdes d'Iraq, ils sont tragiques, ou visent à décrire un amant, ou encore le courage d'un héros dans une bataille contre un tyran.

Les dialectes kurdes du nord (*kurmanji*) sont riches d'un point de vue syllabique. Comme l'explique Mokri, quand un narrateur a un trou de mémoire, il en profite pour insérer quelques phrases en prose. Dans le poème populaire *kurmanji*, la prose poétique peut être remplacée par la rime imparfaite (approximative), sans prendre le risque de confondre cette poésie avec un poème libre car le nombre des syllabes pourrait changer, et la prose se place au milieu du poème.<sup>31</sup>

D'après Ivanov, au niveau phonétique, dans les dialectes kurdes (à l'instar du persan vulgaire) on ne peut pas distinguer les syllabes accentuées et inaccentuées à cause des consonnes ainsi que du problème croissant des ponctuations irrégulières (Mokri, 1994 : 10).

L'une des particularités des poèmes kurdes populaires, c'est d'être composés « avec trois vers ». Cette forme n'existe pas chez les voisins des kurdes, les perses ou les turcs d'Asie centrale. Il faut ajouter que les chansons datant règne des Sassanides qui nous sont parvenus sont nommées *Khosravâni* et formées de trois vers décasyllabiques ou hendécasyllabiques.<sup>32</sup>

La majorité des 200 poèmes kurdes rassemblés par Ivanov<sup>33</sup> (chercheur sur les dialectes kurdes du nord du Khorasan) entre 1918 et 1920 contiennent trois vers. Il les définit ainsi : « Ce type de poème en trois vers contient trois alexandrins avec une césure dans la quatrième syllabe ». Il ajoute qu'il y a moins de rime interne.

---

<sup>30</sup> M. Mokri, *Études métriques et ethno-linguistiques, les chants Kurdes*, Paris, Louvain, 1994, p. 4.

<sup>32</sup> Ameneh Youssefzadeh, *Rameshgaran shomal Khorasan : bakhshi va repertvare ou*, [Les bardes du Khorasan iranien : le bakhshi et son répertoire], traduit par Ali-rezâ Manaf-Zâdeh, *op. cit.*, p. 149.

<sup>33</sup> W. Ivanov, « Notes on Khorasani Kurdish », *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, *op. cit.*, p. 170.

Les rimes sont généralement triplées (A-A-A), mais il arrive aussi que les vers ne soient pas rimés ou qu'il n'y ait aucune rime dans le poème. Les poèmes formés de vers pentasyllabiques ou heptasyllabiques existent aussi (bien que les pentasyllabes soient rares). Normalement on chante ces poèmes plus qu'on ne les lit. Il n'y a pas de règle pour la succession des vers par trois et par conséquent leur placement est facultatif dans la chanson (Ivanov, 1926 : 170).

Il faut distinguer deux sections différentes dans les vers par trois : ce qui est déclaré dans la première rime est ensuite répété dans la deuxième de manière plus brève, le thème du poème est évoqué ainsi que la beauté ou le charme de l'amant. Les poèmes en trois vers sont des poèmes d'amour qui reflètent la vie nomade des kurdes. Selon Rowshan Golafruz : « ces poèmes sortent de la bouche des nomades kurdes qui ont souffert plus que les autres. Auparavant ils étaient chantés seuls, puis lorsqu'ils sont arrivés jusqu'à nous, nous les avons chantés en nous accompagnant du *dotâr* (Ivanov, 1926 : 171) ».

Certains *râmeshgar* turcs, comme Hâj Qorbân Soleymâni, n'incluent pas ces poèmes en trois vers dans leur répertoire, car ils les jugent futiles et faibles.

Ivanov présente des extraits de chansons épiques. Ces chansons sont semblables à une chaîne de poèmes en trois vers avec une antienne répétée après chaque strophe. Tavahodi a rassemblé 200 poèmes de trois vers, dont certains figurent aussi dans le travail d'Ivanov (Ivanov, 1926 : 184).

En général il y existe deux sortes de rythmes dans la langue orale kurde : le rythme syllabique et le rythme prosodique. Le premier a été utilisé dans les vers kurdes dès les prémices de la poésie, après l'instauration de l'islam et jusqu'à nos jours. À l'origine, ce rythme appartenait aux langues iraniennes antiques, c'est-à-dire « Pahlavi, Pârti et Avesta », dont la langue kurde actuelle est issue. Toute la littérature poétique folklorique kurde est construite en fonction de ce rythme.

Le rythme prosodique fut introduit dans la poésie kurde aux Xe et XIe siècles, sous l'influence des langues persanes et arabes, durant la période la plus importante de la littérature kurde, c'est-à-dire la période classique qui s'étend sur quatre siècles (jusqu'au XIVe siècle). Cette période est riche de dizaines de recueils poétiques. Chacun de ces rythmes peut être subdivisé en deux types selon la forme du poème (Ivanov, 1926 : 109) :

- 1) Le syllabique traditionnel
- 2) Le nouveau syllabique
- 3) La prosodie traditionnelle
- 4) La nouvelle prosodie

## **Les poésies syllabiques**

a) la poésie folklorique : toutes les œuvres poétiques folkloriques kurdes présentent un rythme syllabique.

La forme littéraire du kurde dans certains dialectes est apparue un peu tardivement, c'est pourquoi la littérature folklorique s'est développée davantage avec, pour résultat, la création riche et complexe des contes versifiés appelés *bayt*.

Mostafa Rasoul, professeur émérite de littérature kurde, considère le *bayt* comme un genre indépendant des littératures classique et folklorique (Ivanov, 1926 : 110). Il l'appelle « la littérature nationale » et estime qu'elle a sa place dans toutes les littératures des autres nations.

Il considère les auteurs d'œuvres telles que « Faqih Tayran » et « Qâne » comme des poètes nationaux, et leur accorde en outre une importance égale à celle du grand poète de *bayt*, « Ali Barde Shâni ».

D'après Ez-al-Din, la littérature nationale se distingue de la littérature folklorique par ses créateurs (Ivanov, 1926 : 109). La littérature nationale se différencie quant à elle de la littérature classique par sa simplicité, sa popularité, ses publications et sa diffusion aisée auprès de la population, car les thèmes concernant l'homme y sont « communs ». L'enregistrement oral de ces œuvres, parallèlement à leur publication, permettrait de mieux conserver leur forme originale.

Au cours de ces dernières années, les chercheurs et les amateurs passionnés ont préservé l'originalité de cette littérature nationale en collectant et enregistrant des dizaines de poèmes. Cependant nombre d'anciens *bayt* ont disparu ou sont tombés dans l'oubli.

À côté de la parole expressive des *bayt*, les chansons et les proverbes constituent



également deux champs importants de la littérature poétique. L'analyse de leurs rythmes nous révèle les particularités des formes et principes des paroles locales et nationales.

b) le poème syllabique classique (déjà mentionné aux chapitres précédents) : les plus anciennes œuvres kurdes créées après l'instauration de l'islam appartiennent aux textes religieux *Yârsân* qui furent écrits en dialecte *gurâni*, au IIe siècle de l'Hégire.

Les poèmes *gurâni* (*hawrâmi*) n'apparaissent que dans les textes religieux des *Yârsân* (*kakei*) et constituent l'essentiel de la poésie kurde jusqu'au IXe siècle AH. Ce genre poétique est resté présent dans la littérature classique kurde, au même titre que les poèmes syllabiques des autres dialectes. Mais à partir de cette période, il se développe à tel point qu'il inspirera des chefs-d'œuvre aux poètes, comme « Khân Âbâdi » et « Mowlavi Tabe-Jouzi » qui sont les sommets de la poésie kurde.

### **3. *Gurâni*, le patrimoine littéraire *Yârsân* chez les Kurdes**

Cette religion porte trois noms différents :

- Le *Yârsân* chez les Kurdes d'Iran (dans les régions principales de cette religion)
- Le *Ahl-e haqq* chez les persans iraniens.
- Le *Kakei* chez iraqiens.

La plupart des poèmes *Yâri* ou *Yârsân* sont écrits en dialecte *gurâni*. Issue du kurde, cette langue religieuse étaient considérée comme sainte par les *Yâri*. Les poètes *Yâri* ont rendu un excellent service à la langue et à la littérature kurde à travers la création de nombreuses œuvres en dialecte kurde. Mais comme ces poèmes énoncent des idées religieuses profondes, les traducteurs ont commis de nombreuses erreurs lors de leur adaptation.<sup>34</sup>

Les *Yâri* croient en la réincarnation, ils pensent que l'âme de chaque personne, homme ou femme, change de corps mille et une fois dans ce monde, puis accède à un monde éternel situé dans la région de Shahr-e Zur. Selon eux, Dieu se révèle aux hommes sous diverses apparences humaines. Ils racontent qu'au XIVe siècle, quatre anges de Dieu revêtirent l'apparence de Pir Niâkân, Pir Musi, Pir Dâwud et Mostafâ Dâwudân, autrement

---

<sup>34</sup> Sediq Safizade, *Mijhwy xat wa nûsînî kurdi*, [Histoire de l'écriture kurde], Téhéran, Sarveh, 1992, p. 153-154.

dit, Dieu et ses anges s'incarnèrent en hommes et se mêlèrent à eux pour les observer. Ainsi, le *Yârsân* tire ses origines des anciennes religions iraniennes, mais présente aussi de nombreuses caractéristiques indo-européennes et mithriaques (Sediq Safizâde, 1992 : 153-154). En effet, la réincarnation est un thème majeur de l'hindouisme. Les *Yâri* ont perpétué la religion de leurs pères et l'ont répandue parmi les hommes.

### **3.1. Classification des différentes périodes de la littérature *Yârsân* selon le *Saranjâm*<sup>35</sup>**

#### **3.1.1. La période du règne d'Abi Dolaf (825-898)**

Tous les poètes de la première période, appelée « période de Bohlul », portaient le nom de poètes d'Abi Dolaf selon S. Safizâde (1992), car ils demeuraient au Lorestan et au Kermanshah durant le règne de la dynastie d'Abi Dolaf sur ces régions.

Le premier poète de cette période, aussi présenté comme le premier poète *Yârsân*, est « Bohlul Mâhi ». Il vécut à l'époque d'Harun Al-Rashid (le calife Abbasside). Dans la littérature persane, il est connu comme l'un des « *oqalâye majânin* » ou « folie divine ». Ainsi, il est considéré comme le premier poète kurde de la période islamique. S. Safizâde (1992) nous apprend que Bohlul était son pseudonyme, tandis que son véritable nom était « Wâhab Ibn Amr ». D'après le manuscrit de *Saranjâm* (livre sacré de *Yârsân*), il naquit au IXe siècle dans le Lorestan et s'éteignit en 834 près de « Tange Gol » (la vallée fleurie), où il est enterré. Tange Gol est le nom d'une montagne surplombant un petit village appelé « Cheshme-Sefid », situé dans la province de Kermanshah.

Conformément aux enseignements du livre *Saranjâm*, Bohlul fut le premier propagateur de la religion *Yârsân* en Hawraman, puis il se rendit à Baghdâd accompagné de quelques acolytes. Il fut un temps le disciple et le compagnon de l'imam Sâdiq, et rejoignit par la suite « Kermanshah » afin d'y répandre sa religion qui fit de nombreux adeptes. En raison de son franc-parler et de son audace, ces ennemis ne cessèrent de le calomnier auprès d'Harun Al Rashid, d'après la source de Ghazi Nur Allâh Shushtari.

---

<sup>35</sup> Le livre sacré des *Yârsân*. Selon Jean During (1989) : « Le premier texte original, traduit en russe par Minorsky en 1911, consiste en une version persane du *Kalâm-e Sarânjâm* dont l'origine remonte à l'époque de Soltân (XIV-XVe s.), mais dont les vulgates n'ont été constituées que vers le XVIIe siècle. Par la suite, Ivanov édita un texte en persan auquel les adeptes déniaient toute authenticité. Mokri par contre a présenté plusieurs documents originaux extraits d'un exemplaire du *Kalâm-e sarânjâm* ou *Kalâm-e Perdivari*. »

Harun donna finalement l'ordre de le tuer. Il s'en remit à l'imam Sâdiq qui lui conseilla de simuler la folie.<sup>36</sup>

Parmi les poètes de cette période et compagnons de Bohlul, on peut citer les noms de Bâbâ Lore Lorestâni, Bâbâ Nojum Lorestâni, Bâbâ Rajab Lorestâni et Bâbâ Hatam Lorestâni.

De nombreux poèmes de Bohlul écrits en dialecte *gurâni* ont été recueillis dans un livre appelé « la période de Bohlul » *dowr-e Bohlul*, qui n'a encore jamais été publié. Il existe aussi des poèmes de Bohlul écrits en langue arabe qui sont archivés dans les sources arabes. Notons que les poèmes kurdes du début de la période islamique étaient généralement écrits sous la forme de *do-bayti*, à l'instar des poèmes de Bohlul dont les contenus expriment les mystères religieux (S. Safizâde, 1992 : 155).

L'utilisation du terme *do-bayti* renvoie ici à la structure du poème, qui est composé de deux vers. Les rythmes de ces poèmes ressemblent à ceux des anciens poèmes d'*hawrâmi* (*gurâni*). Il s'agit d'un rythme décasyllabique avec une pause après la cinquième syllabe alors que les quatre hémistiches possèdent une rime identique.

S. Safizâde donne un exemple de *do-bayti* de Bohlul dans son livre :

« *Az Bahlulanân jha rrûy zaminê*

*çâr friştânîm çâkar karîné*

*nîjhumîm sâlih rrajabîm binê*

*çani lurrq bim jha mâw haftinê »*

« Je m'appelle Bohlul, sur la terre

J'ai quatre anges à mon service

Sous mes ordres, ils vont guider les gens

Ils s'appellent : Nojum, Sâleh, Rajab et Lore »

### 3.1.2. La période Hasanuye (942-1068)

Cette période est aussi nommée période de « Bâbâ Sarhang ». D'après le livre *Saranjâm*, Bâbâ Sarhang vit le jour en 953 dans les montagnes Shâhu situées autour de Sanandaj (environ 12km avant Sanadaj) et expira vers 1009 dans le village de Toyle au

---

<sup>36</sup> Faroq Safizade, *Adiyân bâstâni Iran*, [Les religions anciennes de l'Iran], Téhéran, Nashr Ovhadî, 2006, p.60.

Hawrâmân. Sa tombe est aujourd'hui un lieu de pèlerinage.

Il vécut d'abord comme les derviches, puis prétendit être le symbole de la lumière divine et fit quelques adeptes. Certains disciples de Bâbâ Sarhang et poètes de cette période qui écrivirent en langue kurde sont appelés comme suit :

Bâbâ Qeysar Hawrâmi, Bâbâ Seranj Kalâti, Bâbâ Garchak Hawrâmi, Dâye (maman) Hawrâmi.

Leurs poèmes ont été recueillis dans un livre appelé « la période de Bâbâ Sarhang ». Ces poètes aussi écrivaient leurs poèmes sous la forme *do-bayti* et en dialecte *hawrâmi*. Voici un *do-bayti* de Bâbâ Sarhang :

« *Haftem sarxîlan, Haftem sarxîlan*  
*Jha âsemân da, Haftem sarxîlan*  
*Har yak wa rangi, nagaşt wa gîllan*  
*Har yak pey kary, âwâra willan*»  
« J'ai sept chefs de division dans le ciel  
Dont chacun a une responsabilité  
Dont chacun fait quelque chose  
Ils mènent les affaires du monde. »

### 3.1.3. La période Ayyâri (990-1116)

La dynastie de Ayyârân a été fondé par les héritiers de Abolfath, chef du clan de Shâzanjâni, qui combattirent Tâhir Hasanavy et abattirent la dynastie Hasanuye en 990. Ils régnèrent sur Shahr-e zur, Dinawar, Kermâshân (Kermanshah) et Lorestan jusqu'en 1116.

S. Safizâde mentionne 18 poètes de cette période dont six sont des femmes. Shâh Khushin (şâxwaşin) Lorestâni qui s'appelait aussi Mobârak shâh et qui était le fils de Jalâle Xânem Lorestâni, était l'un des poètes de cette période. Il affirmait être une manifestation divine et avait 17 compagnons, tous poètes.

Les poèmes de cette période présentent aussi la forme de *do-bayti*. Conformément aux œuvres de *Yârsân*, l'un des poètes de cette période est Bâbâ Tâher Hamadani. À l'exception des poèmes de Bâbâ Tâher qui sont écrit en dialecte *lori* et sous forme de *do-bayti* classique, les poèmes des autres poètes sont écrits en forme de courts *masnavi* et en

dialecte *gurâni*. Le rythme de ces derniers est décasyllabique mais le rythme des *do-bayti* de Bâbâ Tâher est différent des autres *do-bayti* des *Yârsân* (S. Safizâde, 1992 : 155).

### 3.1.4. Les *Yezidi* (XI-XIV<sup>e</sup> siècles)

Cheikh « Âdi » fonda à Hakkâri la religion de *Yezidi* ou *Izadi* au XI<sup>e</sup> siècle. Et suite à la conversion massive des habitants d'Hakkâri à sa religion, il prit le pouvoir. À son époque, la ville d'Hakkâri connut un développement économique considérable. Après cheikh Âdi, son neveu, Abolbarakât, puis son fils, cheikh Hasan, régnèrent successivement sur Hakkâri. Ils payèrent leur impôt au roi (régnant) de Mosul parce qu'Hakkâri était l'une des provinces de Mosul (Iraq actuelle). Cheikh Hasan fut exécuté sur ordre du roi de Mosul.

Les trois dirigeants de la religion de *Yezidi*, cheikh Âdi Hakkâri (1075-1162), Abolbarakât Hakkâri (1150-1218) et cheikh Hasan Hakkâri (1195-1248) étaient poètes. Certains de leurs poèmes ont été conservés jusqu'à nos jours, S. Safizâde cite d'ailleurs l'un d'entre eux. Il s'agit d'un poème de cheikh Âdi écrit en trois distiques sous la forme d'un *masnavi* en huit syllabes dont les six vers ont une rime identique. À la différence des œuvres attribuées à Abolbarakât et cheikh Hasan, ces poèmes, aussi écrits sous la forme d'un *masnavi*, présentent des rythmes et des rimes qui ne suivent pas le même ordre que celui-ci.

### 3.1.5. Les poètes de la période Atâbeki (1155-1424)

Cette dynastie fut fondée par « Badr » qui était le gouverneur (émir) du Lorestan. Atabek Shâh Hoseyn, dernier gouverneur (émir) du Lorestan (dernier émir Atâbeki), fut tué en 1424 par Qiâs-al-din.

Les émirs Atâbeki ne parlaient pas l'arabe, ils adoraient donc la poésie ainsi que la littérature kurde et encourageaient (incitaient) les poètes à écrire en dialecte *gurâni*. D'après le livre *Saranjâm*, la plupart des poètes *Yâri* de la période de Sahâk Barzanji (Soltân Es'haq) appartiennent à l'époque d'Atabek Roknodin (1077). Les régions comme Basreh, Khuzestan, Firouzân et une poignée d'autres étaient placées sous l'autorité de ce dernier (Atabek Roknodin).

Soltân Sahâk était le fils de cheikh Issa Barzanji. C'était un homme conciliant (ou peut le comprendre celui-ci au sens de « réformateur ») qui fut le fondateur de nombreux principes de la religion *Yârsân*. À l'origine, il prêchait sa religion dans la région montagneuse d'Hawrâmân mais après la mort de son père en 1353, il s'installa dans le village de Shaykhân. Les rites de la cérémonie du *jam*<sup>37</sup>, les trois jours de jeûne, le jeu du *tanbur* et la lecture publique des poèmes kurdes sont les principales règles que Soltân Sahâk a établies. Il fonda en effet des groupes *Yârsân* composés de fidèles de *Yârsân* dont chacun des membres devaient impérativement avoir un *pir*, c'est-à-dire un guide spirituel, afin d'accomplir la cérémonie d'allégeance attestant sa soumission et son obéissance à la religion. Ce rite est désigné par l'expression « casser la coque de muscade » ou « *Jowz-e shekastan* ». À l'époque de Soltân Sahâk, la poésie kurde connut une grande prospérité et la plupart des lettrés kurdes s'évertuèrent à écrire leurs poèmes en kurde. Celui-ci ordonna la transcription de l'ensemble des dispositions et principes de *Yârsân* sous la forme de poèmes kurdes *hawrâmi*. La plupart des écrivains aussi des poèmes, ils rédigèrent ainsi de nombreux livres en vers dont le plus important est le « *Saranjâm* ». Soltân Sahâk choisit quatre de ses compagnons dénommés Pir Musi, Benyamin, Dâwud et Varmazyâr, et les nomma responsables des affaires des *Yârsân*.

La majorité des poètes du temps de Soltân Sahâk furent contemporains des atabeks (XIVe et XVe siècle). Les poèmes de cette période sont écrits soit sous la forme de *dobayti* décasyllabique du *gurâni* (*hawrâmi*), soit sous la forme de *masnavi* courts composés de quelques distiques dont tous les vers possèdent une rime identique. Le nombre de distiques dans ces *masnavi* varie entre trois et six. Si le nombre de distiques est inférieur à six vers, la rime des distiques diffère selon aucune règle préétablie (cela arrive parfois dans les *masnavi* de moins de six distiques). Pour être plus clair, on peut dire par exemple que dans un *masnavi* de six distiques, les vers des deux premiers distiques ont une rime identique tandis que la rime du troisième distique est différente, suivent ensuite trois distiques dont les rimes sont identiques. Ce type de *masnavi* est un mélange entre *masnavi* et *mossamat* au niveau de sa forme, mais de toute façon, le rythme décasyllabique et la méthode de rime sont similaires à ceux du *masnavi*, dont chaque distique comporte toujours deux vers possédant la même rime. Le *Mossamat* était alors l'une des formes courantes du poème *Yârsân*, caractérisée par un rythme décasyllabique de *hawrâmi*. Cette

---

<sup>37</sup> Le *jam* (l'assemblée des fidèles et le lieu de réunion).

période compte une dizaine de poètes reconnus.

### **3.1.6. Les poètes *Shahr-e zuri* opposés aux *Yârsân* (XVe siècle)**

Au XVe siècle, en raison des activités religieuses de Soltân Sahâk et de ses compagnons, la religion *Yârsân* se développa dans la plupart des régions du Kurdistan. De nombreux mullahs, élèves religieux et gens de culture furent attirés par cette religion. Les chefs religieux musulmans de Shahr-e Zur<sup>38</sup> entamèrent une lutte contre les *Yârsân* en provoquant la colère des musulmans contre ces derniers, et en conséquence de nombreux affrontements opposèrent ces deux communautés.

### **3.1.7. Les poètes de la période *Qermezi* (XVIe siècle)**

Conformément au livre de la période *Qermezi*, « Shâh Veys Qoli » était le fils de « Pir Qambar Shâhuei » dont le pseudonyme littéraire était *Qermezi* (rougeur). Il vint au monde en 1407 dans le village appelé « Darziân » de Shâhu. Il s'agit là des seuls détails apportés sur sa vie. Ses poèmes et ceux de ses compagnons ont été recueillis dans un livre intitulé « la période de *Qermezi* ». L'auteur présente ensuite les biographies de quatre autres poètes *Qermezi* dont les noms sont : Khatun Zarbânu Darziâni, Kâka Arab Hawrâmi, Kâka Rahman Darziâni et Kâka Pire Darziâni.

### **3.1.8. Les poètes du culte d'Âli Qalandar (XVIe siècle)**

Âli Qalandar vécut après le règne de Soltân Sahâk. Selon le livre *Saranjâm*, il naquit en 1435 à proximité de la montagne Dâlâhu et se rendit à Baghdâd après la fin de ses études, pour y diffuser sa religion, mais il fut assassiné par des individus opposés à celle-ci. Après sa mort, deux de ses compagnons, dénommés « Dade Ali » et « Dade Hoseyn », fondèrent une religion appelé « *tariqat Âli Qalandar* ». De nombreux poèmes d'« Âli Qalandar » nous sont parvenus.

### **3.1.9. La période de Bâbâ Jalil (XVIIe siècle)**

Bâbâ Jalil était le fils de Mir Jowz Dâwudâni. Il vit le jour en 1478 dans le village de Dâwudân où il grandit et poursuivit ses études. Il entreprit maints voyages au cours de sa

---

<sup>38</sup> Plaine anciennement située dans la ville de Soleymanie en Irak.

jeunesse, puis retourna dans son village natal pour y prêcher sa religion qui rencontra un certain succès. Il menait une vie solitaire et ne fonda pas de culte particulier. Plusieurs poèmes de Bâbâ Jalil et de ses compagnons sont recueillis dans un livre intitulé « la période de Bâbâ Jalil ».

### **3.1.10. La période Ardalân (1219-1868)**

Amir Sheref Khân Badlisi ou Bitlisi, l'auteur de *Sheref-Nâme*<sup>44</sup>, raconte que Bâbâ Ardalân passa la majeure partie de sa vie au sein des tribus Gurân. À l'époque des Mongols, Bâbâ Ardalân se rendit à Genghis khân sans résistance et prit ensuite le contrôle de Shahr-e Zur sous l'influence de ce dernier, avant de fonder le gouvernement d'« Ardalân ». Dès lors, il gouverna alternativement de façon indépendante, ou sous l'influence de certains rois d'Iran, jusqu'à l'an 1868 où Naser Al-Din Shâh Qâjâr renversa son gouvernement.

Soleymân Khân Ardalân (1638-1656) transféra la capitale d'Ardalân de Hasan-Âbâd à Sanandaj, où il fonda une université religieuse ; les gens affluèrent de toutes les parties du Kurdistan afin d'y poursuivre leurs études, et de nombreux savants en ressortirent.

La science et la littérature avaient une grande importance pour les Ardalân, qui incitaient les poètes à écrire leurs œuvres en dialecte *gurâni*. En outre, certains gouverneurs des provinces d'Ardalân, comme « Kalb-Ali Khân », « Khosrô Khân » et « Amân-Alah Khân » étaient poètes (ils chantaient des poèmes).

S. Safizâde nous présente quelques poètes de cette période qui vécurent après le XVe et le XVIe siècle et qui, à l'exception de certains, ne faisaient pas parti des poètes *Yârsân*. En outre, on distingue les noms de certains grands poètes classiques, appartenant au dialecte *hawrâmi*, tels que : Saeidi Hawrâmi, Khânâ Ghobâdi, Bisarani, Molawi, Ahmad Beg Koumassi et Vali Divane. Mais ils sont classés dans une catégorie intermédiaire entre les périodes de la poésie *Yârsân*, parce que certains poètes du début de cette période (Ardalân), comme cheikh Shahâb-al-Din Sohrevardi, vécurent avant l'époque de Molâ Jaziri.

De plus, « l'histoire de la littérature kurde » (S. Safizâde) recèle d'autres noms de poètes qui appartiennent à cette période mais n'entrent pas dans la catégorie précédente,



tels que « Pur Fereydun Shirâzi » (XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle), « Cheikh Safi Al-Din » (1257-1335), etc. Cette période ne compte ainsi pas plus d'une dizaine de poètes.

## CHAPITRE III : Les fonctions sociales du chant

Les musiques kurdes d'aujourd'hui sont interprétées sous trois formes principales : le chant a cappella, les formations instrumentales et les chansons populaires. Le chant a cappella est plus ancien que les autres formes. Il est interprété généralement en solo et sans instrument, il est particulièrement archaïque. Même si les grandes tribus kurdes comme celles des Gurân, des Hawrâmân, des Sanjâbi et des Qalkhâni, etc., ont des genres musicaux qui leurs sont propres, y compris dans les formes des chants, il existe toujours des points communs. Ainsi le chant a capella est formé sur la base des *maqâm-s majlesi*. Il s'agit de *maqâm-s* anciens qui sont présents dans toutes les pratiques musicales. Ces chants sont issus de la culture semi-nomade du peuple kurde.

On parle de nomadisme quand la mobilité concerne la totalité du groupe social (hommes, femmes, enfants ainsi que la maison). Jusqu'au début du XXe siècle, une partie de ce peuple répondait effectivement à ce critère. De nos jours, comme la plupart de ses semblables immobilisés par une volonté politique confondant sédentarité et modernité, la population est devenue en majorité citadine ou villageoise, et seules quelques familles tentent encore de vivre de façon nomade en maintenant, bon gré mal gré, une activité pastorale traditionnelle. D'autres encore ont su conserver une pratique moins radicale et un semi-nomadisme pastoral accompagnant les variations climatiques annuelles.<sup>39</sup> Quant à la musique au sein de ces sociétés, elle est intégrée dans tous les aspects de la vie de ces populations tribales.

### 1. Le sens du chant chez les Kurdes

Dans le contexte musical kurde, le terme courant de *gurâni* signifie littéralement « le chant et la chanson ». Le préfixe *gurân* vient de *gabrân* qui, dans la littérature persane et kurde, signifie « non-musulman et impie ». Le mot *gurâni* provient de la tribu Gurân. Située entre les villes de Kermanshah et Sanandaj, dans les montagnes sud du Kurdistan iranien, cette tribu est plus ancienne que les autres. La position géographique isolée qu'elle occupe lui a permis de mieux conserver sa culture, sa langue et ses chants que les autres tribus. Ainsi, possède-t-elle des répertoires musicaux associés à une culture « sacrée ».

---

<sup>39</sup> Jacques Attali, *L'Homme nomade*, Fayard, 2003. p. 35.

Ceux-ci furent élaborés et développés dès le XIVe siècle dans l'*Ahl-e Haqq*, qui constitue l'une des sources majeures des *maqâm*-s anciens.

La poésie de Gurân est l'une des sources littéraires les plus riches de la littérature orale kurde. Elle possède des formes syllabiques où domine le décasyllabe. À chaque poésie chantée, correspond une mélodie particulière appelée *gurâni-kordi*. La littérature kurde est restée orale pendant des siècles ; à ses côtés, une culture orale et populaire a continué de vivifier le folklore kurde.

La richesse culturelle dans la tradition orale kurde est le reflet de son identité culturelle et se transmet génération après génération par un littérateur oral, comme le chant populaire. La majeure partie de ces chants est conservée dans la mémoire de la vieille génération et accompagne chaque instant de la vie du peuple kurde.

## **2. Classification des chants a capella par rapport à leurs fonctions sociales**

### **2.1. Les chants de travail**

Traditionnellement, ces chansons sont interprétées par les adultes lorsqu'ils travaillent. Leur poésie simple les aide à se détendre et présente généralement certains détails sur leur profession. Elles racontent des anecdotes sur leurs relations avec les outils de travail ou les animaux. Ceux-ci sont effectivement très respectés car c'est grâce à eux que les gens gagnent leur vie.

Quelques paroles sur différents sujets sont traduites ci-après afin de donner une idée de ce que représentent ces chants et de ce qu'ils reflètent de la culture qu'ils véhiculent.

#### **Le chant du *maşka* (outre, récipient<sup>40</sup>)**

Dans la culture de cette région, ce chant s'appelle *bayt-maşka*. Les éleveurs chantent le *maşka* pendant qu'ils travaillent à la fabrication des produits laitiers. En voici quelques paroles ainsi que leur traduction :<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Il s'agit d'une des premières formes de récipient. Les peuples kurdes utilisaient essentiellement ces sacs pour transporter des liquides (fabricant de produits laitiers, huile d'olive).

<sup>41</sup> Désormais les termes sont écrits avec les alphabets Kurdes (le *kalthori* et le *sorani*) d'Iran et d'Irak.

« *maşka bejhana la kafo kara*  
*Âw arad bârem la jou seymarrah* »  
 « Bouge l'outre (récipient) pour fabriquer le beurre  
 Que je t'apporte de l'eau de la rivière à Seymarah. »  
 « *maşka bejhana wa maila jârân*  
*şâyad rey bexay la korda mâlân* »  
 « Bouge l'outre (récipient), fais ton travail avec ferveur  
 Peut être viendras-tu dans la maison des kurdes. »  
 « *maşka bejhana ta baret bûnem*  
*jelow hâtiya şewa pîd besînem* »  
 « Bouge l'outre (récipient), je veux voir le fruit de ton travail  
 On va acheter des habits avec tes gains. »

### **Le chant de la traite du lait, ou *taraney şirdoşi* en kurde**

Les femmes murmurent ce chant au moment de traire les animaux ; après quelques phrases, elles prononcent le mot « *pay* » qui signifie « successif » et leur permet de détendre les vaches pour continuer à les traire. Ci-après quelques paroles accompagnées de leur traduction :

« *mângay xowami, xowam doşemad*  
*qamşi niyakam befroşemat*  
*biyamad wa qan beqoroujhemat*  
*wa xeîr bâydawa, neûr wa pâdawa*  
*nân karey menâlem ha wa lâdawa*  
*pay pay giyânakam wa xeîr bâydawa* »  
 « Tu es ma vache, je te traie moi-même  
 Je n'arrive pas à te vendre  
 Et pour acheter du sucre  
 Sois la bienvenue et apporte-moi la lumière  
 C'est toi qui nous nourris avec le beurre  
 pay pay ma chérie prends soin de toi »

Il existe également d'autres modèles de chants de travail tels que le chant *hallaji* (travailler le coton), le chant *gylim* (tisser les tapis), le chant *kachk* (fabriquer un produit laitier très salé), le chant *douyne* (mélanger le blé et le yogourt) et le chant *şekar* (chasser).

## 2.2. Les chants de jeu

Ce sont des chansons simples et spéciales que les enfants fredonnent en s'amusant. Dans la tradition kurde, plusieurs d'entre elles sont des poèmes courts et rythmiques qui traitent de la vie rurale et qui, la plupart du temps, sont composés de termes liés au métier d'agriculteur.

Par exemple, dans le chant *holower-molouwer*, le père demande aux enfants de s'asseoir et d'allonger les jambes, puis au fur et à mesure qu'il énumère leurs pieds en chantant, ils sont éliminés. Il répète l'opération plusieurs fois jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un enfant, qui déclaré gagnant. Ce chant est appelé *holower* (le blé) et les perdants sont les *molouwe*, du nom des graines noires qu'il faut séparer du blé pour obtenir une farine de bonne qualité. Le *holouwer* et le *molouwer*, dans la langue kurde du sud, sont aussi des termes musicaux.

Les autres chants de jeu dans les régions du sud sont : le *hakil-makel* (pour les pieds), le *hata-hata* (pour les doigts), le *vijhang-gelka* (chant d'ensemble concernant les pieds des enfants), le *hatal-matal-matuzi* (chanson mythique kurde), le *zaramaçtaki* (pour trouver une graine dans les mains), le *şotorilavân* (dédié au chameau dans les régions frontalières), le *mama şonakey hey hey karam* (jeu entre le loup et les moutons) et enfin le chant *çeşme*.

## 2.3. En relation avec la nature

### Le chant *çeşme* (la source)

Le *çeşme* signifie littéralement « la source ». Ce chant est dédié aux filles de la campagne, chargées du transport de l'eau de source. Sur le chemin de la source, les filles l'intonnent pour raconter leurs histoires personnelles et leurs secrets.

En 2012 à Kermanshah, nous avons rencontré Zivar Hayati, une paysanne qui nous a interprété l'un des ces chants (paroles et traduction) :

« *Ey lây mâleman kiney dâraga*  
*Âw lây mâleman kiney dâraga*  
*Yâ xodâ bâyda xouwar kow sowârğa*

*Kow sowâr maçu xuwam gol xanânem*  
*Bag zâyey çini, şekar zowânem*  
*Kow sowâr çîow la mela biow âvâ*  
*xawar hâwerden kow sowâr koşiyâ »*  
« Il y a une source d'un côté de chez nous  
Il y a aussi une autre source de l'autre côté de chez nous  
Ô mon Dieu envoie moi un cavalier chevauchant un cheval blanc  
Ô cavalier ne pars pas, je suis une fille pétillante  
Je viens d'une grande famille et je manie bien la langue  
Le cavalier blanc est parti et a disparu à l'horizon  
On a entendu dire que ce cavalier avait été assassiné »

## **2.4. Les chants de deuil dans la culture kurde de Kermanshah**

Ici on parle de chant de lamentation lors du décès de personnes ordinaires. Pourtant le sujet et les paroles de ces chants sont inspirés par l'évènement d'Ashurâ et les disciples de l'Imam Hoseyn (l'un des Imam chiite).

### ***Şirin-şamamey nowbarem***

Ce chant de cérémonie Muharram est une élégie très fameuse dans le Kurdistan du sud. La poésie de ce chant de l'imam Ali-Asghar (le fils de l'imam Hoseyn) est comparée à un petit fruit parfumé. Il est appelé *şamâma* par les Kurdes.

*« şirin şamâmey nowbarem, rula lay Ali lay*  
*Ghaltân wa xûn ey Asgharem, rula lay Ali lay »*  
« Ô mon fruit précoce et sucré, Ô le petit Ali  
Il l'ont assassiné dans le sang, ô le petit Ali ».

### ***Nowjowân gom kerdema***

*« Nowjowân gom kerdema, ârâme giyân gom kerdema*  
*Nowjowâne nawrase şirin zowân gom kerdema »*  
« J'ai perdu mon enfant adolescent, j'ai perdu l'esprit  
J'ai perdu un adolescent beau parleur et très jeune ».

## ***Laşed la nâw biyâwân***

Ce chant décrit le martyr de l'Imam Hoseyn.

*« Laşed la nâw biyâwân, çu mânge xowar diyâra*

*Xûn la zaxmêled reşiyey çu wârân wahâra »*

« Ton corps, dans le désert, brille comme la lune et le soleil

Ton sang est telle une pluie printanière. »

## **Élégie des martyrs de la guerre Iran-Irak**

La guerre entre l'Iran et l'Irak, connue en Iran sous le nom de Guerre imposée ou Défense sacrée, a opposé ses deux pays de septembre 1980 à août 1988. Du côté iranien, l'enrôlement de masse, y compris parmi de très jeunes garçons, s'accompagnait d'une exaltation des martyrs. Leur nombre a été considérable au cours de cette guerre dans le Kurdistan d'Iran et d'Irak. Progressivement, sont apparus des chants consacrés aux martyrs et des élégies sous la forme de poésies kurdes, utilisant un champ lexical relatif à la guerre.

Voici les paroles d'une élégie des martyrs rapportées par Mme Qamar Rabei de la région Gilân-Gharb :

*« Me sawâd nairem bexowanem ketâw*

*Ta har çî şahida bârema hesâw »*

« Je ne peux pas lire les livres pour chercher

Pour honorer la mémoire de tous les martyrs. »

*« Xûne şahideil niştya wa çaman*

*La şuni sûz kerd golo yâsaman »*

« Le sang des martyrs a été versé dans la prairie

Et grâce à ton sang, le jasmin pousse. »

*« Sarem sareinede bâlem qafased*

*Xûwam bum wa qorbân tangi nafased »*

« J'ai mis ta tête sur ma poitrine et je te câline

Je me sacrifie pour accompagner ton dernier souffle. »

*« Hâ la darûnem âger wa gorân*

*Ma bekoşidewey saylat wâran »*

« Un grand feu brûle en moi

Peut-être s'éteindra-t-il avec la pluie diluvienne. »

« *Te beniş wa xûwaş men wa salâmat*  
*Didany hardogmân kaftaw qiyâmat* »  
 « Que tu sois heureuse et que je sois en bonne santé  
 Nous nous reverrons dans l'au-delà. »  
 « *Sangar sangara, sangar giriâya*  
*Sangar şahidegân la ben remiâya* »  
 « Notre tranchée est conquise par les ennemis  
 Et la tranchée s'effondre sur les corps des martyrs. »

Ces chants sont très simples et n'ont pas de mélodie précise. La forme de ces poésies, décasyllabique, est une forme poétique préislamique.

Après l'avènement de l'islam, sera utilisée la métrique arabe appelée *arudh* ou le système prosodique dans la création poétique kurde et persane. Il s'agit de la science qui étudie les mesures métriques du vers et qui définit les séquences de syllabes brèves et longues adjointes à chaque vers. Cette forme syllabique dans la littérature persane se nomme *do-bayti* (deux vers). C'est la principale forme de toutes les poésies, avant l'islam. Elle existait déjà à l'époque Sassanide et portait le nom de *tarânak*.<sup>42</sup> Bâbâ Tâher est le plus célèbre poète à l'avoir adoptée au XI<sup>e</sup> siècle chez les Kurdes. Sa poésie était écrite en *lori* qui est l'une des branches du dialecte du sud du Kurdistan. Il est aussi l'un des « hommes secrets » chez les Kurdes de *Yârsân* (Fidèle de Vérité).

#### **2.4.1. Le chant de deuil *mur***

Ce chant est présent dans le sud du Kurdistan et plus particulièrement dans la ville de Harsin, située dans le voisinage de Kermanshah. Il est proche du *hore* et son nom signifie littéralement « les pleurs de la mort ». Le *mur* trouve son origine chez les populations Lak (tribu kurdo-lor) qui appartiennent à une ethnie kurde métissée avec celle des Lor (les tribus Lorestan). Les Lak sont des nomades qui vivent au sud-est et à l'est de Kermanshah. On les retrouve aussi au nord du Lorestan.

Le *mur* est un chant de deuil destiné aux femmes mais qui est parfois chanté par les hommes. L'interprète est généralement une proche du défunt, comme la mère, la sœur ou l'épouse. Chaque famille kurde compte habituellement une chanteuse parmi ses membres.

---

<sup>42</sup> Mehdi Setâyeshgar, *Vâje nâmeye musiqi-e irân zamin*, [Dictionnaire de la musique d'Iran], Etelaât, Téhéran, 2002, p. 464.



Effectivement, le *mur* est un chant *hore*, un chant funèbre destiné aux morts, mais ses poésies sont simples, triste et claires. Sa musicalité dépend de la capacité musicale et émotionnelle de la chanteuse de la famille. Il n'a pas une grande variété mélodique autre que celle induite par les différents dialectes. La *mur-çer*, ou chanteuse de *mur*, est semblable à un poète dont les poésies improvisées dépeignent avec mélancolie la bravoure face à la mort.

« *A rangin suwâra hâ wa nuwâwa*      « Ce cavalier qui était devant l'armée.  
*wa tir mapiçân mal wa hawawa* »      a chassé l'oiseau dans le ciel avec son arme. »

La *mur-çer* utilise les mots voyelles comme *hey-ru* et *hey-dâya* (ô maman) au milieu des phrases du chant appelé *nâm-ber* par les Kurdes.

### a. Les maîtres du *mur*

- Bera-Gojar Tahmâsebi :

Il est le meilleur *mur-çer* et sa technique est extrêmement complexe. Il est né en 1945 dans la région de Sarkehti Nour Abâd Lorestân. Il a appris le *mur* quand il était enfant lors des cérémonies pour les morts, auprès de son maître « Shâh Abbas » Ituivand.



Figure 2 : le geste du chanteur de *mur* (Bera-Gojar Tahmâsebi)

Les autres *mur-çer* remarquables sont :

- Ayn Ali Teymori (de la région Kohdacht Lorestân), Safar Borzui, Mansur Khân Minâi, Gholâm Dargâhi, Ebâd Karami et Khodâ dâd Veysi, tous issus de la tribu Lak.

- Mme Keshvar Fattâhi est née en 1945 à Harsin. C'est la meilleure *mur-çer* de Lak. Elle a commencé à pratiquer ce chant à l'adolescence. Elle considère avoir chanté le *mur* le plus mélancolique de sa vie lors de la cérémonie funéraire organisée pour sa mère.

- Yadollah Qâder Bakhsh a grandi dans la région de Deh-Sefid Mahidasht. Karbalâi Ebrâhim Almâsi est originaire de la région de Chaghâ-Safar Mahidasht. Tous deux appartiennent à la tribu *kalhor*.

## **b. Le *mur* chez les femmes chanteuses**

Ce chant de deuil est principalement interprété par les femmes chez les Kurdes Kalhor. Au cours de la plupart des cérémonies mortuaires, une *mur-çer* professionnelle chante des poésies, raconte l'histoire du défunt et fait son éloge. Elle ne demande pas d'argent. Comme elle est proche du mort, elle connaît aussi tous les autres noms des disparus de sa tribu et les mentionne dans son chant. Parfois, elle les cite dès le début de la cérémonie, ce qui est une façon très intense de susciter l'émotion de l'assistance. Commencent ensuite les gémissements des autres femmes, elle entonne alors le chant du *mur* et chaque personne entre dans un état d'harmonie collective. Après un certain temps, seule une femme poursuit la cérémonie, celle qui a une belle voix et qui est devenue une chanteuse soliste. Les autres l'écoutent. À chaque fois que la *mur-çer* prononce le nom d'une autre personne disparue récemment, les gémissements des femmes s'intensifient telle une vague. Il s'agit d'un chant de deuil en solo mais il arrive que les autres femmes répondent à la chanteuse par des gémissements harmonieux. Elles se présentent et partagent l'émotion et l'attention portées au mort. La *mur-çer* déclame en outre des poésies connues ou bien composées par ses soins. Elle accompagne son chant d'un lent mouvement de l'index devant son visage.

Les chanteuses de *mur* célèbres chez les Kurde Kalhor (ces femmes sont pour la plupart originaires du Kermanshah) :

-Valiye Khodâ-Karamiyân (décédée), Kechvar Ali-Beygi (décédée), Khaije Vali-Zadeh, Mme Torki, Kouki (Koukab) et Gol-jamin (décédée) sont issues de la région Gylân-Gharb

- Rangine Kasâni de Govâvar

- Hâjar de Sar-Pool

- Farangi (Farangis), Morowat et Fahime de Qasr-Shirin
- Mimi Kobrâ Morâdi de Melazemân
- Batul Almâsi de Chiyâ Safar
- Narges Almâsi (décédée) de Deh-Sefid Mahidasht
- Shirin Asgari et Saltanat de Islâm-Abâd
- Hâjar Qâsemi de Chiyân
- Badri Basâti de Kerend
- Farkhonde Farhangiyân de Songhor Koliyâi

- Bagom, fille de Mashhadi Seyyed Mahmud Zanbur, est née à Qasr-e Shirin dans le Kermanshah. Elle avait une belle et haute voix avec un timbre masculin. Elle était très réputée dans la ville et invitée à toutes les cérémonies de deuil. Trente ans après sa disparition, les gens se souviennent encore très bien de son *mur*. Elle est morte avant la révolution, en 1979.



Figure 3: Le chant *mur* par les femmes Kalhor

### c. Les paroles du *mur*

- Des paroles<sup>43</sup> de femmes :

« *Dalili hâtiya, pey niya zowân*

*Dali bawa dang, dell biw baberyân* »

« Le messenger est venu mais il ne peut pas parler

Dis-nous messenger qu'on ne peut pas accueillir. »

« *Tîwlla rrey daştem, biwa wa şaty*

*Pay dallil berryâs, warra pim neyaty* »

<sup>43</sup> Paroles de Mme Forsat Zârei (*mur-çer*), une chanteuse de *mur* à Gilân-Gharb dans le Kermanshah.

Le cours de l'eau bloque le chemin  
 Et il n'y aucun messenger qui demande de mes nouvelles.  
*« Gowra kiwakân, biwa hâwâri  
 Dam la dare mâl, winey riwâri »*  
 « Les grands monts sont devenus unis (à cause du chagrin de ta mort)  
 Et je passe devant ma maison. »  
*« Sar la gel derâr, kafan pâra ka  
 Sâti temâşây, deyšto sâra ka »*  
 « Lève-toi de la terre et déchire-toi, linceul  
 Et regarde un instant la plaine et le champ. »  
*« çowa bekam wa das, xodâwandawa  
 şir wa bi zanjhîr kaîd wa banawa »*  
 « Ô, crie de révolte contre Dieu  
 Qui met un lion en cage (ici cela signifie annoncer la mort de quelqu'un). »  
*« Baw benişimawa yak, yai nimrowâni  
 Âw yak bekaim râz, zamin çu zâni »*  
 « Viens chez moi à midi  
 La terre (ici cela signifie la tombe), elle ne sait pas, partageons nos secrets discrètement. »  
*« Mar âwsâ darçu eîşe te la dell  
 Esây bill wa şân benaydam la gell »*  
 « J'oublierai le chagrin de ta mort seulement  
 Lorsque je serai enterré. »  
*« Hey dâd hey by dâd, ya wâna mâna  
 Ey sange sarda, nişâna mâna »*  
 « Ô mon Dieu, notre place n'est pas ici  
 Il ne nous reste que cette pierre froide (pierre tombale). »  
*« Berâ wa fedây nâwe xowaşed bâm  
 şâdi dejhmanân, bâne laşed bâm »*  
 « Mon frère, je me sacrifie pour ta bonté  
 Alors que tes ennemis tournent autour de ton cadavre. »  
*« La gowr nâmîny, rizey soghânem  
 Mar âwsâ dar çou, eyşed la gyânem »*  
 « J'oublierai le chagrin de ta mort seulement  
 Lorsqu'auront disparu mes os dans la tombe. »

- Des paroles<sup>44</sup> d'hommes (la mort d'un proche) et leur traduction :

---

<sup>44</sup> Reza Mozuni, *Taranehaye sarzamin mâdari*, [Les chansons natales], Bâghe-Ney, Kermanshah, 2012, p. 238-240.

« Hey dâd hey bidâd, kê çia wa das  
 Minâm şekassa, namaiwa piwas »  
 « Ô, hélas c'est fini  
 Je te perds comme une vitre brisée. »  
 « î kara naka, Nakardania  
 wa jâkey wejet di huç kas nia »  
 « Ne fais pas ça, c'est très difficile  
 Personne ne peut prendre ta place chez moi. »  
 « Falak mâl beriyâ, dell girem nakey  
 Ma yatim bima, yasîrem nakey »  
 « Ciel, ne fais pas ça  
 Je suis déjà orphelin et sans père, je refuse de perdre aussi ma mère. »  
 « xodâ şekânia, belwery bâlem  
 Ham berâm koştîya, ham kalin mâlem »  
 « Mon Dieu, tu as pris mon frère qui était l'aîné de ma famille  
 Je ne pense qu'à rompre les os de mes mains. »  
 « Sarem betâşem wa tiqe almâs  
 Arâ şerin berâkam, şânôw şawakat xâs »  
 Coupez mes cheveux avec le rasoir  
 Pourquoi mon frère est-il mort ? »  
 « Sad llan wa ajall, ke hât giyânet san  
 xowşy jowanit, koll nâ tamâm man »  
 « Maudite soit la mort qui est venue et qui a pris ta vie  
 Notre bonheur et ta jeunesse se sont évanouis. »  
 « Qomeîll qy diya, mella wa mardan  
 Das qalam şirin, Qorân wa gardan »  
 « Ô, compagnons, comment le Mollah as-t-il pu mourir  
 Alors qu'il lisait toujours le Coran ? »  
 « Baw wa sarinem dang wa Murawa  
 xasem belâwen wa kez lowara »  
 « Venez sur ma tombe pour chanter le *Mur*  
 Et raconter ma vie. »  
 « Menâm nakardan şal bia bâlem  
 Falak berdiya kaline mâlem »  
 « Ne me blâme pas, ne brise pas mes plumes et mes ailes  
 Le destin a voulu que je perde l'aîné de ma famille. »  
 « Berâ yaki bi, ey tira şany  
 Bixo ben çinam wa rişa kany »

« Qui a décoché la flèche de la mort  
A déchiré ma famille. »  
« *Na suret gerdem na das girany*  
*Pây çamaret niştem das wa zarâny* »  
« Je n'ai organisé pour toi ni cérémonie de mariage, ni fiançailles  
Malheureusement j'ai vu la cérémonie de ta mort « *çamary* ». »  
« *Har kasi nary, yaî bâwey şiry*  
*Na qorb na ezat, na hormat diry* »  
« Quand on a perdu notre père qui était comme un lion au sein de sa meute  
Il a perdu son crédit auprès des gens. »

#### **d. La cérémonie du *çamary***

La cérémonie du *çamary* est organisée lors du décès d'un personnage « grand », important ou reconnu chez les Kurdes. Le mot *çamary* possède diverses significations :

- Qu'apportes-tu ? Ou, de qui portes-tu le cadavre ?
- Il demande à la terre : que manges-tu ? Tel est le sens du mot *ça-mari* dans la tribu Lak.
- *Çam* signifie « l'œil » et *mari* « en attente »

Pour cette cérémonie mortuaire, les gens préparent des tentes noires et, dans un espace grand et ouvert, empilent ensuite des pierres les unes sur les autres pour former un cône appelé le *çamargâh*, qui incarne le mort. Il restera érigé probablement pendant plusieurs années.

La tribu Kalhor organise cette cérémonie dans un espace ouvert, dont les femmes sont exclues, en présence d'un cheval sans crinière qui porte une selle renversée. Chez eux, ce symbole est appelé le *kotal* et sa tradition est ancienne. Dans la tribu des *Lak*, ce symbole est figuré par un poteau de bois décoré avec les affaires du défunt, et porte aussi le nom de *kotal*.

La cérémonie du *çamary* commence à l'aube avec des instruments comme le *zurnâ* (instrument à vent) et le *dohol* (grand tambour) dans le maqâm *Sahari*. Une fois les participants rassemblés, ils entament avec les instruments un chant triste appelé le *şin* et dont les interprètes sont les *şin-kar*. Parfois, des poètes écrivent à l'occasion du *çamary* un

texte à propos de la mort dont chaque phrase s'achève sur le chant en chœur des versets « *âqâm hey rru* » ou « *âqâm mir rru* », qui signifient « mon grand, tu me manques ». Mirzâ Hedâyat, de la région Chaghâ-Narges à Mahidasht Kermanshah, est très réputé pour le chant « *âqâm hey rru* ».

Analyse d'une phrase du *mur* de Bera-Gojar Tahmâsebi en A-B-A :

« Voir le Cd (mp3) : Fichier 2 (le *mur*) »

**A. Première partie**

**B. Deuxième partie**

**A. Troisième partie**

1. *Çer* (technique vocale)

5. Poésie

9. *Çer*

2. Poésie

4. Silence

6. *Çer*

8. Silence

10. Poésie

3. *Çer*

7. Poésie

11. *Çer*

## CHAPITRE IV : Les chants religieux et initiatiques

### 1. Présentation générales

#### 1.1. Avant l'islam



Figure 4: Le symbole d'Ahurâ Mazda

Les ancêtres des Kurdes sont les Mèdes, peuple ayant vécu au VIIe siècle avant notre ère. Les Mèdes adoraient toutes les forces de la nature et pratiquaient en particulier le culte du feu, typique de la religion mazdéenne. Kendal Nezan explique à ce propos : « Au VIIe siècle av. J.C., les Mèdes, qui sont aux Kurdes ce que les Gaulois sont aux Français, fondèrent un empire qui en l'an 612 av. J.C. conquiert la puissante Assyrie et étendit sa domination à tout l'Iran ainsi qu'à l'Anatolie centrale. Cette date de 612 est d'ailleurs considérée par des Kurdes nationalistes comme le début de l'ère kurde ; pour eux nous sommes actuellement en 2627 (Nezan, 1989 : 27) ».

Le royaume des Mèdes se forma dans la portion Nord-ouest de l'Iran actuel, avec pour capitale Ecbatane (ou Hangmatana ou Hamadan). Les terres que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Kurdistan font partie du territoire gouverné jadis par les Mèdes.

Par ailleurs, le règne politique des Mèdes s'acheva vers le milieu du VIe siècle mais comme Kendal Nezan le confirme : « leur religion et leur civilisation domineront l'Iran jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand. À partir de cette date et jusqu'à l'avènement de l'islam, le destin des Kurdes, que les géographes et historiens grecs appellent Carduques (ou Kardoukhoy) restera lié à celui des autres populations des empires qui se succèdent sur la scène iranienne : Séleucides, Parthes et Sassanides (Kendal Nezan, 1989 : 27) ».



## 1.2. Sous l'islam

Les Kurdes ont toujours résisté à l'arabisation et à l'islamisation de leur société. Ils finirent néanmoins par adopter la religion de l'islam, après avoir opposé une résistance à l'invasion musulmane. Concernant cette résistance, qui dura près d'un siècle, Kendal Nezan explique que : « Pour des raisons plutôt sociales que religieuses les tribus kurdes résistaient aux tribus arabes. Pour amadouer les Kurdes et les convertir à l'islam, tous les moyens furent utilisés, même la stratégie matrimoniale. Par exemple, la mère du dernier calife omeyyade, Merwan Hakim, était kurde. »

La société kurde se caractérise par une grande diversité religieuse. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les Kurdes sont considérés comme un peuple musulman, mais leur interprétation de l'islam a toujours été particulière. Effectivement, plus de 80 % des Kurdes sont sunnites, mais, contrairement à la plupart des musulmans qui adhèrent à l'école juridique hanafite, ils appartiennent à l'école chaféite. D'autre part, le rôle joué par les confréries soufies, en particulier le *Naqshbandi* et le *Qâderi*, est historiquement très significatif au Kurdistan. Ainsi, outre le soufisme, les kurdes, attachés à un mysticisme fortement teinté de zoroastrisme, ont toujours recherché des dérivés par le rattachement à différentes sectes ou confréries mystiques, telles les Alevi (Syrie, Turquie), les *Yezidi* (Irak, Arménie), les *Yârsân* ou *Ahl-e Haqq* (Irak, Iran). Il existe aussi un petit nombre de Kurdes juifs et chrétiens.

### 1.2.1. Chiïte

Le chiïsme est le fruit d'une rupture au sein du monde musulman entre d'une part les sunnites et d'autre part les chiïtes, qui sont les partisans de l'imam Ali. Les chiïtes soutiennent qu'Ali avait un droit divin sur le califat, c'est-à-dire sur la succession du Prophète. Ils considèrent donc Ali comme leur autorité spirituelle, transmise à onze de ses descendants, les saints imams. Les musulmans chiïtes sont nombreux dans les villes comme Kermanshah, Bidjâr, Qorve et Ilâm.

## a. Les chants de muharram (chants de déploration chiite)

Le premier mois du calendrier musulman est l'un des plus importants, notamment aux yeux des chiites. C'est l'un des quatre mois sacrés de l'islam. Les chants de Muharram sont pratiqués chez les Kurdes chiites des régions du sud du Kurdistan, à savoir les provinces de Kermanshah et d'Illam.

Les gens préparent les cérémonies quelques jours avant le Muharram, avec l'aide des enfants. Ceux-ci se rassemblent dans la rue et jouent avec un morceau de bois orné d'un tissu noir, qui est le symbole du Muharram. Ils décorent aussi un berceau avec un tissu vert, qui est le symbole de l'imam Ali Asghar, fils de l'imam Hoseyn. Ensuite, ils s'assoient de part et d'autre de celui-ci et se frappent le visage, en signe de deuil.

Les participants se répartissent en deux groupes (réponse et question), et chantent face aux autres des poésies sur les thèmes du Muharram.

- Paroles d'un chant de l'Imam Hoseyn de la tribu *Kalhor* avec leur traduction :

*« şâh Hoseyn, wâ Hoseyn  
Arâ qatle imam Hoseyn  
Aw şotora, çuwa bâriya  
Laşe Hoseyn, sawaria  
Pali angur, xoça xoça  
Fâtemey zârâ, sîâ pouşia  
Kolenja burem, la dawâr  
Arâ Hoseyn-e nâzâr  
Kolenja burem, la tirma  
Arâ Hoseyn yatima »*

« Chah Hoseyn, malheur à Hoseyn  
À cause de l'assassinat de l'imam Hoseyn  
Quel est le fardeau de ce chameau ?  
C'est le corps d'Hoseyn sur ce chameau  
Une branche de raisins, grappes et grappes  
Fatima Zahra<sup>45</sup> est vêtue de noir  
J'ai revêtu le vêtement noir

---

<sup>45</sup> Fille du prophète de l'islam.

À cause de mon cher imam Hoseyn  
J'ai revêtu le vêtement en tissu de *terme*<sup>46</sup>  
À cause de l'imam Hoseyn il est orphelin. »

### 1.2.2. Sunnite

Le sunnisme fait référence à la Sunna (orthodoxie, tradition musulmane). Les sunnites constituent le courant largement majoritaire de l'islam.

Les sunnites considèrent qu'ils incarnent l'islam face aux partisans d'Ali, adversaires du califat et partisans de l'imamat. Le sunnisme véhicule l'idée selon laquelle le croyant doit rester fidèle à la loi révélée, qui est immuable.

La grande majorité des musulmans sont sunnites : ils reconnaissent les quatre premiers califes, n'attribuent aucune fonction religieuse ou politique particulière aux descendants du gendre du Prophète, Ali, et adhèrent à l'une des quatre écoles juridiques sunnites. Dans tous les pays où résident les Kurdes, le musulman est sunnite et disciple des imams Chafiite (767-820) et Abu Hanifa (699-767). Cette *Tariqat* a été transférée par Mowlânâ Khâled Shahr-e Zuri au Kurdistan d'Iran, d'Irak, de Turquie et de Syrie.<sup>47</sup>

#### a. Écoles juridiques

La religion des sunnites comporte 4 grandes écoles juridiques : hanafite, hanbalite, malikite et shaféite. On se réfère parfois à ces écoles, dans le contexte des pratiques religieuses, comme à des rites. La majorité des Kurdes sunnites embrassent le rite shaféite.

### 1.2.3. Confréries sunnites

Il existe un très grand nombre de congrégations soufies et sunnites qui sont formées autour d'un maître. Le *Qâderi* fut la première confrérie soufie à voir le jour en tant que telle. Fondée par le Kurde Abd-al-Qadir (1077-1166), elle fut implantée au Kurdistan à la fin du XIIIe siècle. Le Naqshbandi, fondée au XIVe siècle, ne se répandit au Kurdistan qu'au début du XIXe siècle. Aujourd'hui, elle est la plus puissante des confréries

---

<sup>46</sup> Tissu des morts chez les Kurdes.

<sup>47</sup> Mohammad-Rauf Tavakoli, *Tarikh-e tasavof dar kurdestan*, [L'histoire du soufisme au Kurdistan], Téhéran, Tavakoli, 2002, p. 233.

mystiques.

### **a. Les *Qâderi***

Le *qâderi* est une confrérie soufie fondée par Abdolqâder Gilâni (1077-1166). Il était l'un des maîtres soufis les plus populaires dans l'Islam. Ses sanctuaires et mausolées se trouvent à Bagdad, où il enseigna les sciences ésotériques pendant de nombreuses années. Le cheikh 'Abdolqâder Gilâni est nommé « *Ghows-e Gilâni* » par les Kurdes.

Le *tariqat* (voie spirituelle) *qâderi* fut développé au Maroc par une longue succession d'éducateurs spirituels. Plusieurs gnostiques revivifièrent le *tariqat qâderi* à travers les siècles, et adoptèrent finalement son nom.

Jean During (1989 : 239) rappelle que « le *qâderi* du Kurdistan constitue une branche importante d'un ordre sunnite largement répandu dans tout le monde musulman ; on la retrouve particulièrement en Turquie, en Afghanistan, en Pakistan et en Inde. En Iran, excepté un petit groupe établi au sud du Baloutchistan, tous les derviches *Qâderi* se rattachent à des centres situés au Kurdistan, principalement à Kermanshah, à Sanandaj, à Mahâbâd, à Bâne et à Hawrâmân. Ces centres sont placés sous la responsabilité de plusieurs délégués appelés *khalife*. 23 de ces groupes (*khânedân*) ont été recensés dans tout le Kurdistan iranien, turc et irakien ».

During explique ensuite que ces groupes sont rattachés à deux branches principales établies à Kirkuk en Iraq : « L'une appelée Talabani, à la tête de laquelle se trouve cheikh Mahmud 'Ali ; l'autre Kasnazâni, dont le *qotb* actuel, Mohammad Kasnazâni, a succédé en 1977 à Abdolkarim Kripchina (ou Kasnazâni), un cheikh de grande renommée. Il s'agit là de la branche des seyyed Barzanji qui implantèrent cet ordre au Kurdistan dès le début du XVIIIe siècle. Chacun de ces cheikhs étend son influence uniquement sur ses propres adeptes, qui ont leurs propres lieux de réunion. Tous ces groupes vivent en bonne intelligence (During, 1989 : 239). »

## Initiation à la secte du derviche *qâderi*

Le derviche est initié par son maître (*cheikh, morshed, ostâd* ou *pir*) à la pratique du soufisme, et prend donc part au rituel de la confrérie. Celui-ci consiste le plus souvent en la récitation d'un *zêkr*.

Toute personne qui souhaite adhérer à la secte *qâderi* doit d'abord accomplir un rituel particulier. Il doit se tenir assis devant le cheikh ou le maître, puis poser sa main droite sur la main droite du maître afin de se repentir de tous les péchés qu'il a commis, et s'engage ensuite à ne plus jamais réitérer les mêmes fautes. Ensuite, le cheikh prononce le nom de Dieu, ainsi que celui du prophète Mohammad et des grands maîtres du *qâderi*. Par ce rituel, il leur demande de veiller sur cette cérémonie. Ainsi le nouvel initié ne s'écartera jamais de ce chemin, qui est celui d'Allâh. Selon Daring, après les conseils et les recommandations, le cheikh confie au nouvel initié les responsabilités suivantes :

- *Radd-e mazâlem* qui signifie « demander pardon aux gens à qui il a fait du mal » ;
- Être honnête avec ses semblables, être disponible pour servir les maîtres et être silencieux face aux ignorants ;
- Rattraper les prières ainsi que les jeûnes manqués et payer son aumône (*zakât*) ;
- Dans le cas où aucun jeûne ni prière n'a été manqué, il doit tout de même en effectuer davantage ;
- En respectant un jeûne de trois jours, il doit répéter quatre vingt mille fois le *zêkr* de « *La Ilâha Ill allâh* », qui signifie « il n'y a pas de divinité autre qu'Allâh » ;
- Après chaque prière, il doit répéter cent fois le *zêkr* de « *Astaghfiru-Allâh* », qui signifie « Allâh pardonne moi ! » ;
- Chaque vendredi, il doit répéter cent mille fois le *Salavat* : « *Allâhumma Salle alâ Mohammaden va alâ Mohammad* », qui est une prière dédiée au Prophète, implorant que la paix et la bénédiction de Dieu soient sur lui.
- Les mardis et vendredis soirs, si plus d'une dizaine de derviches sont rassemblés dans une mosquée, au sein d'une maison ou d'un espace en plein air, le *zêkr* de *qiâm* (voir ci-dessous) doit être réalisé après la prière du soir.

Après de la cérémonie d'initiation, il est autorisé à s'essayer à des pratiques miraculeuses, comme par exemple l'ingestion de feu ou de morceaux de verres, la

manipulation d'objets tranchants et dangereux comme l'épée, la lame... Ces actions plutôt violentes sont généralement accomplies par les derviches *Qâderi*, leurs homologues kurdes ne les pratiquant pas.

### **Les *zeker* dans le rite du *Qâderi* (le *samâ*)**

Le jour privilégié par l'Islam est le vendredi. Ainsi, le rituel du *zeker*, qui a lieu une fois par semaine, se déroule le jeudi soir et le vendredi après-midi. Parfois, le lundi remplace le vendredi. En fonction des circonstances, il peut se tenir un autre jour, sans compter les dates du calendrier religieux, où des séances plus grandes et plus complètes réunissent de nombreux participants, aussi bien des initiés que des spectateurs.

« ces occasions sont principalement : le '*eyd-e qorbân*, la fin du ramadân, le '*eyd-e barât* (le 15 shawwâl, jour où est fixé le destin de l'année, selon les Kurdes) le *mowlud* (anniversaire du Prophète), la nuit de l'Ascension céleste, *me'râj* (le 28 rajab, calendrier islamique), ainsi que le '*eyd-e qadir-e khomm*, fête shi'ite de l'investiture de 'Ali. Par ailleurs, tout croyant peut inviter les derviches à accomplir le *zeker* chez lui, en dehors de toute occasion spéciale » (During 1989 : 255).

Il existe deux *zeker* chez les *Qâderi* : le premier, le *tahlil*, s'exerce en position assise ; le deuxième, le *harre* ou le *qiâm*, se pratique en position debout. Il s'agit d'une cérémonie pendant laquelle le derviche (tout en répétant les versets du Coran) accomplit un mouvement, semblable à une danse, de droite à gauche ou d'avant en arrière. Les spectateurs croient que l'imâm Ali exécutait toujours le *zeker* d'Allah à haute voix. Ainsi, fidèles à cette croyance, ils effectuent eux aussi leur *zeker* à voix haute. Le derviche conserve les cheveux longs mais propres.

« Le *samâ*', concert soufie, est ici comparé à une échelle (*nardebân*), qui doit être considérée comme l'équivalent du fameux *mi'râj*<sup>48</sup>, l'ascension

---

<sup>48</sup> Le mot arabe *mir'âj* a également le sens premier d'échelle.

céleste du Prophète, expérience suprême culminant dans le face à face et l'entretien intime avec Dieu. »<sup>49</sup>

« Nous ne pouvons dire si la *hadra*, la « présence », qui entraîne l'assemblée dans des états extraordinaires, est celle du Prophète. Toujours est-il que les cheikhs parlent d'une spirale des anges, qui se constitue autour du cercle des participants. Ainsi, la cérémonie commence par l'évocation de plusieurs dizaines de saints, y compris les Imams chiites, qui composent la chaîne initiatique. »<sup>50</sup>



Figure 4 : L'Imam Ali (douze Imams avec Haji Bektash)

« L'impression de « présence d'une essence » (le *haqq*, le *hu* divin) que l'on ressent dans ces assemblées, à l'occasion du *hadra*, signale la descente d'une multitude d'entités, âmes ou êtres invisibles. Chez les *Ahl-e haqq*, gnostiques imâmites du Kurdistan, la divinité ne se manifeste jamais seule. Elle ne descend que lorsque le chemin a été préparé par les saints de l'ordre, lesquels, selon les adeptes, sont les manifestations des archanges. La divinité peut irradier à travers le nom d'« Ali » et une représentation imagée de cette figure (*shâh*, le roi). Mais lorsqu'elle se manifeste dans

<sup>49</sup> Jean During, « Du *samâ'* soufi aux pratiques chamanique : nature et valeur d'une expérience », *Chamanisme et possession - Cahiers de musiques traditionnelles 19 (Ateliers d'ethnomusicologie)*, Infolio, 2006, p. 79.

<sup>50</sup> Jean During, « Du *samâ'* aux séances chamaniques : nature et valeur d'une expérience », *Des voies et des voix*, Algérie, Cnrpah, 2006, p. 236.

l'assemblée (*jam*), elle est accompagnée de toute la hiérarchie cosmique. Le chantre célèbre alors l'événement épiphanique par des paroles appropriées, scandant par exemple : « *L'essence d'Ali (ou de Soltân) est sur l'assemblée.* »<sup>51</sup>

### ***Zekr tahlil***

Lors de ce rite, le cheikh ou son représentant (le *khalifa*) ainsi que les derviches sont assis en cercle selon un protocole déterminé par le maître de cérémonie, comme Chris Kutschera en témoigne dans son livre :

Les derviches « répètent inlassablement le nom d'Allâh et la profession de foi musulmane : « *Lâ Ilâha Ill Allâh* » (il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allâh), en respirant de plus en plus vite et de plus en plus fort. Il est important de noter que la plupart de ces derviches kurdes ignorent totalement l'arabe classique ; ils scandent donc les mots de prières composées par le fondateur de la confrérie sans les comprendre, comme s'il s'agissait de formules magiques, en allant de plus en plus vite et de plus en plus fort, en suivant le rythme des tambours. »<sup>52</sup>

L'atmosphère créée par ce rite est à la fois impressionnante et émouvante, y compris pour les personnes extérieures à la communauté. Ces derviches se contentent parfois de communiquer avec le monde invisible par le biais de leurs incantations. Mais il arrive aussi, comme Chris Kutschera l'explique, qu'ils s'adonnent à d'autres pratiques (1979 : 86) :

« Ils vont plus loin et s'emparent de poignards acérés : ils les enfoncent à coup de maillet dans le crâne de l'un de leurs compagnons, ou bien se transpercent le ventre avec de longues épées en forme de broche ; ces « novices » se perforent les muscles sous les côtes ou bien se transpercent le ventre en plein milieu à côté du nombril, d'autres se perforent le palais ou les joues avec de longues aiguilles. Il ne s'agit pas de supercherie, les « novices » utilisent vraiment ces broches, même s'il existe un point non douloureux, dans la joue et le palais par exemple. Ainsi, pendant que le

---

<sup>51</sup> Jean During, « Du *samâ'* soufi aux pratiques chamanique : nature et valeur d'une expérience », *op.cit.*, p.83.

<sup>52</sup> Chris Kutschera, *Le Mouvement National Kurde*, Paris, Flammarion, 1979. p. 85.



*khalifa* continue à réciter des prières et que les joueurs de tambour martèlent leurs instruments, des derviches se mettent dans la bouche des braises incandescentes, se dressent debout, pieds nus, sur des sabres terriblement affilés, ou encore se lacèrent le dos, le ventre, et même la langue, avec un poignard. »

En outre, Durning pense que la forme de ces *zeker* est assez semblable à celle pratiquée par d'autres ordres *qâderi* d'Orient, ainsi que par les *refâ'i* et les *jarrâhi* (de Turquie).

« Chaque groupe possède ses propres variantes, mais le principe reste toujours le même : plusieurs rythmes de respiration, plusieurs degrés de profondeur de respiration, quelques postures (assis, debout) et quelques mouvements de la tête ou du buste, ainsi que quelques gestes ou postures bien réglés en commun, tels que le contact épaule contre épaule, le bras-dessus bras-dessous ou la main dans la main ; figure appelée *dowr*, ce qui signifie le cercle (Durning, 1989 : 241). »

### **Les rythmes du *zeker tahlil***

Durant cette cérémonie, trois rythmes existent : dans le *zeker tahlil*, les derviches n'utilisent pas d'instruments en raison de leur vénération religieuse mais ils chantent en rythme. Normalement, le mot Allâh se prononce avec une voix tirée, ensuite ils commencent à chanter sur le rythme 4/4 avec « Allâh, Allâh, Allâh, Allâh ». Ce mot est répété cent fois et ensuite, les derviches changent leur rythme et adoptent un rythme binaire avec « Allâh, Allâh » encore répété cent fois, et finissent sur le rythme en un temps. Le cheikh ou *Sar-Zâker* interprète en solo les phrases possédant un rythme libre et les autres phrases rythmiques sont entonnées par l'ensemble des derviches.

Après avoir terminé ces exercices, les derviches reprennent place dans le cercle du *khalifa* et se contentent d'humecter leurs blessures avec un peu de salive, dotée d'un pouvoir curatif spécial, héritée des cheikhs ; puis ils se remettent à réciter leurs litanies comme si de rien n'était, sans éprouver apparemment la moindre douleur.

## **Le *zeker harre* ou *qiyâm***

Pour ce *zeker*, les derviches se mettent debout en cercle autour du cheikh qui les dirige. Au cours de la cérémonie, il garde la tête nue et agite ses longs cheveux dans son dos. Le *daf*, le *dâyere*, le *tâs* et le *shemshâl* sont des instruments destinés à accompagner ce *zeker*. Toute utilisation d'un autre instrument est strictement interdite dans cette cérémonie.

## **Les instruments du *zeker***

Les trois instruments appelés *daf*, *dâyere* et *do-taple* sont souvent considérés comme sacrés par les Kurdes *Qâderi*.

Dans le chapitre consacré aux instruments, nous présenterons ces derniers en détail, mais il nous faut dès à présent rappeler que l'instrument le plus important dans les *zeker* est le *daf*. Avec une sonorité puissante qui produit un timbre remarquable, cet instrument crée une ambiance enthousiasmante pendant la cérémonie.

## **Les *maqâm-s* de *daf* (instrument sacré)**

Dans la musique des *Qâderi* le texte joue un rôle très important. Ce sont en effet les paroles qui conduisent la musique à travers les rythmes et les syllabes des poésies. During écrit à ce sujet :

« Dans les récitatifs d'ouverture, la musique est nettement mise en retrait par rapport au texte, qui est psalmodié avec sobriété. Les textes sont bien choisis pour leur signification religieuse, éthique ou rituelle, et non pour leur qualité littéraire, leur forme ou leurs images. L'intention spirituelle y est donc encore plus nette que dans le répertoire des *Cheshiti*<sup>53</sup>. Malgré tout, l'impact des chants tient d'abord à leur forme musicale, aussi simple soit-elle » (During, 1989 : 279).

Dans la structure poétique de chaque *zeker*, les rythmes des phrases restent toujours constants. Nous avons distingué par ailleurs dix rythmes principaux dans les textes rituels interprétés par le *daf* pendant le *zeker*. Nous présenterons ensuite les rythmes que nous

---

<sup>53</sup> Confrérie soufie fondée à la fin du XIIe siècle par Khawaja Abu Ishaq Shami.

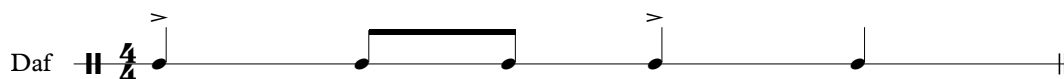
sommes parvenus à identifier au sein des interprétations des maîtres, comme par exemple le Cheikh Salâmiyye. En 2005, j'ai eu la chance de rencontrer le maître et cheikh Salâmiyye (cheikh *qâderi*) dans le Khâneqâ, à Sanandaj, où j'ai enregistré les *maqâm-s daf (zêkr)* qu'il a lui-même interprété.

## Analyse de la structure rythmique d'une séance de *zêkr*

Voir le Cd (mp3) : Fichier 6 (Les *maqâm-s* de *daf*).

1. **Hay Allâh**, signifie « mon Dieu », avec la parole arabo-kurde, ce cycle rythmique est en 4/4 constituant la mesure :

4/4 (*dum, taka, dum, tak*)



2. **Hay Allâh Allâh**, parole arabo-kurde, ce cycle rythmique est en 10/8 constituant la mesure :

10/8 = (3+2+2+3) (*dum, taka, bum, tak*)



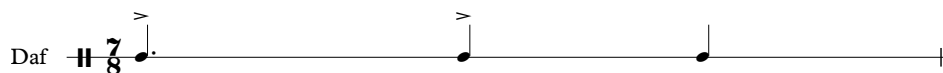
3. **Dâem**, signifie « toujours », ce cycle rythmique est en 2/4 constituant la mesure :

2/4 = (*dum, taka, dum, taka*)



4. **Garyân**, signifie « promenade », ce cycle rythmique est en 7/8 constituant la mesure :

7/8 = (*dum, dum, tak*)



5. **Zekr-e dovom**, signifie « deuxième Rite », ce cycle rythmique est en 4/4 constituant la mesure :

4/4 = (dum, taka, dum, taka, dum, dum, tak)



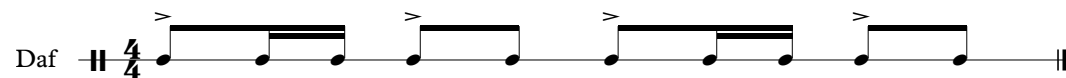
6. **Haddadi**, attribué à Haddadi (nom de l'auteur), ce cycle rythmique est en 4/4 constituant la mesure :

4/4 = (dum, taka, dum, taka, taka, taka, dum, taka)



7. **Halgerten**, ce cycle rythmique est en 8/8 constituant la mesure :

8/8 = (dum, taka, dum, tak, dum, taka, dum, tak)



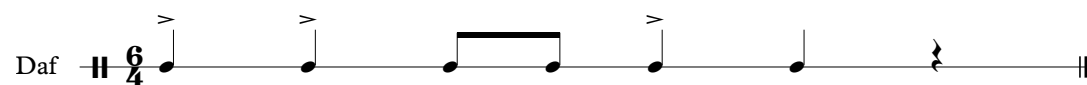
8. **Saqezi**, nom d'une ville du Kurdistan iranien, selon la coutume rythmique de cette ville, ce cycle rythmique est en 6/8 constituant la mesure :

6/8 = (dum, taka, dum, tak)



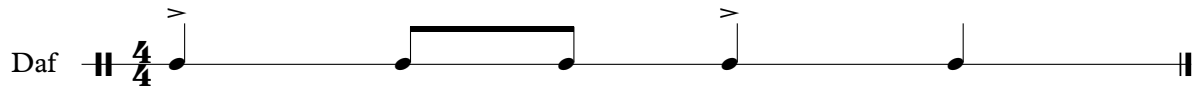
9. **Madâhi noe avval**, signifie « éloge d'Allâh » (premier genre), ce cycle rythmique est en 6/4 constituant la mesure :

6/4 = dum, dum, taka, dum, tak, p)



10. *Madâhi noe dovom*, signifie « éloge d'Allâh » (deuxième genre), ce cycle rythmique est en 4/4 constituant la mesure :

4/4 = (*dum, taka, dum, tak*)



### 1.3. Les *Yârsân* (*Ahl-e Haqq* ou *Kakei*)

#### 1.3.1. Les croyances religieuses



Figure 5 : Symbole du Soltân Sahâk

Différents noms sont attribués aux adeptes de cette religion : la partie la plus importante de la communauté – et la plus orthodoxe – est communément appelée *Yârsân* ou *Yâresân* ; il existe aussi les *Ahl-e Haqq* (Fidèles de la Vérité), un terme plus connu par les Occidentaux depuis son introduction par le Comte Gobineau ; ou encore *Ali o-lâhi* (à savoir, ceux qui défient Ali), appellation principalement usitée par leurs détracteurs musulmans. Ainsi que le confirme M. Izady dans son livre, *The Kurds: A Concise Handbook*, le *Yârsânisme* compte de nos jours trois tendances différenciées, selon leurs positions vis-à-vis de l'islam.<sup>54</sup>

Les *Yârsân* représentent une communauté religieuse essentiellement composée de Kurdes, de minorités turques et de Lors. Ils se répartissent dans les provinces du Kurdistan, de l'Azerbâïdjân, dans les régions de Kermanshah, d'Hamedân, du Nahâvand et du Lorestan. On retrouve toutefois certains groupes dans le Khorasan, près de la mer Caspienne, à Téhéran et aux alentours. En dehors de l'Iran, on rencontre les *Yârsân* essentiellement en Irak et dans le Caucase. Certains orientalistes avancent qu'ils seraient également implantés en Inde et en Afghanistan, mais sans en apporter la preuve formelle. Enfin, d'autres informations nous laissent supposer qu'ils seraient nombreux à Ashqâbâd, au Turkménistan.

During écrit dans *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran* que ces localisations approximatives et déductives s'expliquent par le fait que « le concept de *Ahl-*

<sup>54</sup> Mehrdad Michael Izady, *The Kurds: A Concise Handbook*, Taylor & Francis Publishers, New York, 1992, p. 268.

e *Haqq* n'est pas toujours clair pour les adeptes, et sans doute à d'autres époques était-il assez ouvert ; ainsi des derviches du type *qalandar*, venant du monde indien, non conformistes et dévoués à 'Ali pourraient passer pour des cousins lointains » (During, 1989 : 298).

La secte de *Yârsân* est initialement divisée en onze familles, appelées *khânedân*. Ces « clans religieux », selon During, « correspondant à l'origine à une répartition des adeptes en sept groupes placés sous l'autorité de sept disciples de Soltân. L'autorité des « chefs de clan » est transmise héréditairement, mais avec le temps, elle a perdu son aspect spirituel qui ne tenait qu'au mérite des fondateurs de clans (qui étaient des membres de la « hiérarchie cosmique ») (During, 1989 : 298).

Les *Ali o-lâhi* marquent plus de distance que les *Yârsân* vis-à-vis de l'islam. Ces derniers sont des paysans et des artisans de la province du Kermanshah qui pour la plupart sont profondément attachés à leur religion, bannissant toute appartenance à l'islam. Les origines du dogme *Yârsân* remonteraient donc plutôt aux anciennes religions indo-iraniennes, en particulier le culte de Mithra et le mazdéisme. Sur ces fondements, se seraient greffés des éléments juifs, chrétiens et musulmans.

Les piliers de cette religion, empreinte de mysticisme, que certains auteurs classent parmi les « cultes des anges » (avec l'*Alevisme* et le *Yezidisme*), sont :

I. La croyance en une divinité appelée *Yâ*, l'Essence divine, créatrice du monde. Au commencement, le monde était recouvert d'eau. Au fond de cette eau, gisait une perle au cœur de laquelle se tenait l'Essence divine dans un état de « pré-éternité ». Celle-ci fit tout d'abord apparaître ses sept compagnons, les *haftan* (sept corps). Puis, à la demande de ceux-ci, la divinité sortit de la perle et se manifesta sous la forme de *Khâvankâr* (ou *Khâvandegâr*), le Seigneur Dieu. Celui-ci créa le monde en brûlant la perle : de la fumée naquirent les ciels, les étoiles et les nuages, et de la cendre naquit la Terre. Les *haftan* lui demandèrent de créer l'homme, ce qu'il fit à partir d'une motte d'argile jaune. Puis les *haftan* lui demandèrent de se manifester sous une forme humaine. Dieu voulut alors insuffler une âme dans le corps de l'homme. Mais comme l'âme s'y refusait, les *haftan* entrèrent dans le cœur de l'homme et jouèrent de la musique. Quand l'âme entendit cette musique, elle tomba en extase et entra dans le corps de l'homme où elle demeura emprisonnée.

II. Les théophanies successives de la divinité sont au nombre de sept. La première est *Khâvankar* ; la seconde est l'imam Ali (ce qui explique pourquoi les détracteurs des *Yârsân* les appelaient *Ali o-lâhi*, « ceux qui déifient Ali ») ; les plus importantes sont la troisième et la quatrième, à savoir respectivement Shâh Khushin (XI<sup>e</sup> siècle), à qui l'on attribue le premier pacte avec la divinité, la consécration du *tanbur* et son introduction dans les assemblées religieuses, et Soltân Sahâk (XIV<sup>e</sup> siècle) qui renouvela le contrat avec la divinité et formalisa le dogme *Yârsân*.<sup>55</sup> Selon la tradition, les mères de ces êtres théophaniques n'ayant pu être fécondées que par la divinité, étaient vierges.

III. Le culte des anges : compagnons de la divinité, les *haftan* ont aussi leurs avatars. Lors de la quatrième époque, celle de Soltân Sahâk, apparurent ces trois compagnons très largement cités dans les poèmes, à savoir : Pir Benyamin, Pir Dâwud, Pir Musî. D'autres anges ont également leur importance : les *haftavane* ou Sept Pouvoirs, les *haft-sardâr* ou Sept Commandeurs, les *qavaltas*, etc.

IV. La métempsychose : le cycle des âmes couvre une période de 50 000 ans et compte 1 000 réincarnations ; la 1 001<sup>ème</sup> sera éternelle et aura lieu le Jour de la Résurrection qui sera aussi celui du Jugement Dernier. Ce cycle de réincarnations n'est pas strictement lié à celui de la vie ; outre celles qui succèdent à la mort, d'autres réincarnations sont possibles : à la suite d'une maladie, à l'état de veille, lorsque l'homme sent que son âme a changé, ou au contraire pendant un rêve.<sup>56</sup> De ce point de vue, les réincarnations peuvent être aussi envisagées comme des illuminations qui marquent le cours de la vie d'un homme et qui sont d'autant plus durables qu'il fait preuve de droiture et de piété. Ainsi, l'âme, dans le long parcours qui la conduit de l'état inorganique vers l'état divin, est censée se parfaire au fil de ses réincarnations. La pratique religieuse se fonde principalement sur les assemblées des initiés ou *jam* (cercle), les offrandes, les sacrifices et le respect d'un certain nombre de règles de vie : la pureté, la droiture, la modestie, l'assistance à autrui. Ces règles font l'objet d'un pacte qui unit Dieu, ses compagnons (les *haftan*) et les fidèles. Ce contrat fut formalisé une première fois par Shâh Khushin au XI<sup>e</sup> siècle sous le nom de *Sajnari*, puis renouvelé et développé par Soltân Sahâk au XIV<sup>e</sup> siècle sous le nom de *Pardivari Bayâbas*. Toutes les règles et les croyances *Yârsân* sont regroupées au sein d'un corpus de

---

<sup>55</sup> M. Reza Hamzeee, *The Yaresan, A Sociological, Historical and Religio-Historical Study of a Kurdish Community*, Islamkundliche Untersuchungen - Band 138, Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 1990, p. 308.

<sup>56</sup> M. Mokri, *Les vents du Kurdistan*, Paris, Imprimerie nationale, Société asiatique : librairie orientaliste, Paul Geuthner, 1959, vol I. p. 479-504.



paroles (*kalâm*) qui furent prononcées par les différents maîtres et saints. Le *jam* est l'assemblée mystique des fidèles. Ceux-ci, hommes ou femmes, sont obligatoirement adultes et doivent avoir été initiés par un maître spirituel (*seyyed, pir* ou *dalil*). Leur âme doit être pure et leur corps lavé. Ils doivent être animés du désir de se rapprocher de la divinité. Ils doivent porter une pièce de tissu à la taille en signe de soumission. Enfin, tous les participants au *jam* doivent unir leurs pensées afin de former un seul être. Au cours de la cérémonie, la musique joue un rôle central car, de même qu'au moment de la création de l'homme, elle permet à Dieu de lui insuffler son âme, c'est à travers elle que les participants accèdent à la Vérité. L'instrument sacré par excellence est le luth à manche long, appelé *tanbur*. Avant d'être joué, l'instrument passe entre les mains de tous les participants, qui le touchent, le baisent, puis le rendent au chantre qui peut alors commencer à jouer et à chanter les *kalâm*, les paroles sacrées.

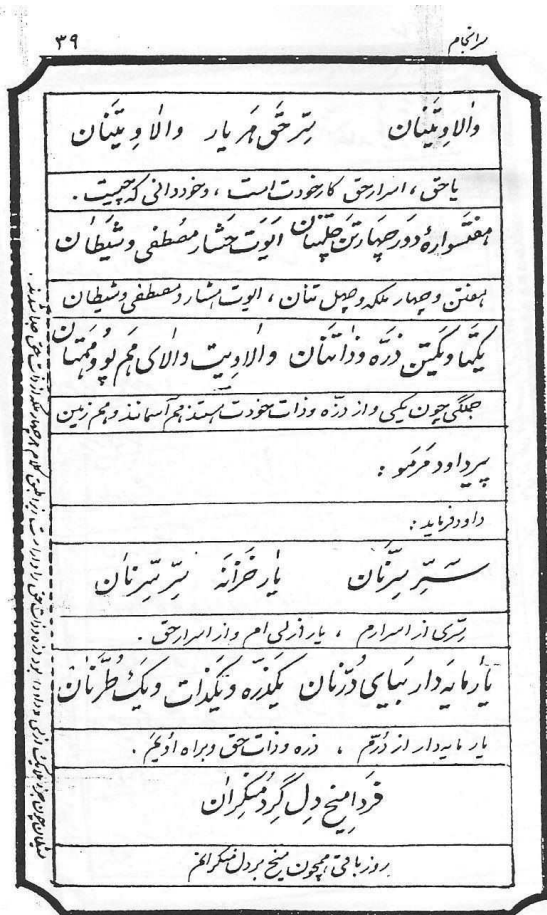


Figure 6: Une page du *Saranjâm* (livre du *Yârsân*)

Ainsi, la vie religieuse des *Yârsân*, pour l'essentiel, consiste dans ces réunions. Elle n'est pas sans rappeler celles des autres confréries de derviches, en particulier les *Khâksâr*, qui semblent avoir emprunté aux *Yârsân* la forme même de leurs rituels. Comme eux, les *Yârsân* entreprennent volontiers des pèlerinages vers leurs lieux saints (les tombeaux de Soltân Sahâk ou de Bâbâ Yâdegâr) ou, à l'occasion, vers les lieux saints chi'ites, et plus rarement à la Mekke. Tous ces voyages peuvent revêtir un caractère dévotionnel et ascétique très marqué comme During (1989 : 299) l'explique.

### 1.3.2. *Tanbur*, instrument sacré et divisions des *maqâm-s*

À propos de l'histoire de ces *maqâm-s*, nous pouvons nous référer à deux sources :

- Les textes sacrés (*dafâter*) du *Yârsân*.
- La culture orale du peuple et des partisans du *Yârsân*, ainsi que les traditions orales véhiculées de bouche à oreille pendant des siècles par les maîtres de *tanbur* et transmises aux disciples dans cette école.

Ce qui est évident, c'est que depuis le Xe siècle et jusqu'à nos jours, cet instrument et ses *maqâm-s* ont été au service du peuple *Yârsân*, et que le *tanbur* a toujours été l'instrument principal des rituels de ce peuple. Cet instrument et ses *maqâm-s* n'existaient ni au sein des autres tribus, ni parmi les autres rituels iraniens, ni même chez les Kurdes non-*Yârsân*.

Il est difficile d'apprécier l'ancienneté des *maqâm-s* du *tanbur*. Pourtant, selon la légende, le *maqâm* « *Sar-khiwi* » a été interprété par Pir Dâwud à l'occasion de la naissance de Soltân Sahâk. Et dans ce cas, nous pouvons estimer que ce *maqâm* devrait être vieux de quelques sept siècles. Mais rien ne permet de garantir qu'il n'existait pas auparavant ou qu'il n'a pas été créé plus tard. D'une part, il y a l'absence des technologies d'enregistrement et la faiblesse des moyens de communication causée par l'inaccessibilité géographique (surtout dans la région de Gurân) et d'autre part, les croyances fanatiques qui empêchent de communiquer cette culture aux étrangers : ces deux éléments importants marquent depuis presque quarante ans la conservation de ce répertoire.

Effectivement, les *Yârsân* fanatiques estiment que ces *maqâm-s* doivent être éternellement gardés secrets et que les non-initiés n'ont pas le droit de les écouter. De ce

fait, il est permis de supposer que les quelques dizaines de *maqâm*-s qui sont parvenus jusqu'à notre époque ne représentent qu'une infime partie de l'abondant corpus qui existait autrefois.

Les variations dans les mélodies et Les rythmes particuliers forment divers *maqâm*-s pour le *tanbur*. Dans le répertoire du *tanbur*, il existe soixante-douze *maqâm*-s, dont seize appartiennent aux *maqâm*-s *majlesi* et cinquante-six aux *maqâm*-s *Haqqâni* ou *kalâm*.

Les *maqâm*-s et leur instrument, le *tanbur*, sont les éléments principaux du *Yârsân*, utilisés lors de diverses cérémonies. Les *maqâm*-s de *tanbur* ne sont pas des *maqâm*-s froids et secs, ils sont au contraire pleins d'émotions et en outre très flexibles, avec des ébauches mélodiques et des thèmes fixes servant de base à des improvisations.

En effet, la base de la musique du *tanbur* est l'improvisation de la musique classique iranienne. Par exemple, si un musicien joue le même *maqâm* deux fois au cours d'un seul jour, son interprétation variera certainement. Mais sa base mélodique et sa structure principale procurent un caractère unique au *maqâm*. Bien sûr, cela concerne plutôt les airs de chants qui dominent ces *maqâm*-s. L'une des caractéristiques du *tanbur* est la modulation ; ce qui veut dire qu'un interprète peut aller d'un *maqâm* à l'autre, et après en avoir changé, revenir au *maqâm* principal. La qualité de ce type d'interprétation dépend de l'habileté de l'interprète.

#### **a. Les *maqâm*-s du *tanbur* ou le répertoire *Yârsân***

Ces *maqâm*-s se divisent en trois groupes :

I. Les *maqâm*-s *Haqqâni* (*kalâm*, *perdivari*, *pâri*), *Haqqâni*, *perdivari* et *yâri* sont considérés comme les plus importants *maqâm*-s du *tanbur*, ils relèvent davantage que les autres du registre spirituel et sacré. La composition du premier *maqâm* en persan daterait du XXe siècle. Les *maqâm*-s de *kalâm* s'interprètent avec le *tanbur* accompagné de chants, qui sont exécutés par un *sar-kalâm* (le chanteur) et un chœur. Ces chants sont tirés des chants sacrés de *Yârsân*, en kurde *hawrâmi*, un dialecte ancien du Gurân. Certains *maqâm*-s de *kalâm* sont à mesures libres, et ressemblent à des prières : *Seyyed-khâmushi* et *Tarz-e Yâri*. D'autres ont des mesures lentes et un refrain fixe, c'est-à-dire qu'un vers est repris après chaque vers du poème. Le *sar-kalâm* chante et le chœur répète le refrain en

frappant des mains. Les rythmes sont parfois si lents que seuls les *sar-kalâm* et les plus expérimentés parviennent à les chanter. Ces *maqâm*-s sont mystiques et pleins de gaieté, tels que *Khân-Amiri*, *Dâlâhu* et *Bayân-o yâri*. Le troisième groupe est constitué de *maqâm*-s avec des rythmes plus accélérés, eux aussi avec refrains. Selon le Maître Tâher Yârveysi, jusqu'au XIVe siècle, à l'époque de Soltân Sahâk, les *maqâm*-s de *kalâm* n'étaient pas publics, et une partie des gens ignorait leur existence. Un jour, il invita ses compagnons, et ensemble, ils répétèrent tous les *kalâm* qu'ils connaissaient. C'est à cette époque que les *maqâm*-s *perdivari* ont été reconstitués et transmis de maître à disciple, et ce jusqu'à nos jours.

II. Les *maqâm*-s de *majlesi* (*osturei* ou mythique, *bâstâni* ou antique, *horei* « les chants *hore* »). Les *maqâm*-s de *majlesi* sont une autre branche des *maqâm*-s de *tanbur*, dont on ignore la date exacte, mais des témoins estiment qu'ils sont pratiqués depuis des millénaires. Ils sont de rythmes libres, mais quelques-uns comme *Sar-tarz*, *Bâriya*, *Qatâr* et *Sahari*, peuvent avoir, dans certaines parties, des mesures à 5 temps, à 10 temps, à 2 temps ou à 7 temps. Comme il existe des chants de *mur* et de *hore*, on les appelle aussi les *maqâm*-s de *hore*. D'autres noms leur sont donnés, notamment celui de *hore*, puisqu'il est dit que ces chants datent de l'antiquité. Par exemple, le *maqâm* de *Bâriya* est attribué à Bârbad, un musicien de la cour des Sassanides. *Tarz* est attribué à Rostam, le héros du *Shâh-Nâme*. Les *maqâm*-s de *kalâm* revêtent un caractère moins sacré, et sont plutôt utilisés dans les réunions et les soirées. On cite plusieurs versions des *maqâm*-s de *tanbur*. Certaines mélodies des musiques kurdes et certains *maqâm*-s *majâzi* sont considérés comme des *maqâm*-s *majlesi*, même si une partie d'entre eux sont ignorés de ces *maqâm*-s.

III- Les *maqâm*-s de *majâzi* :

- Les *maqâm*-s anciens de *majâzi* comme le *Jelow-shâhi* et le *Savâr-savâr*.
- Les *maqâm*-s inventés au siècle dernier.
- Les musiques contemporaines et toutes celles qui diffèrent du *kalâm* et du *majlesi*.

### 1.3.3. Autorisation du premier enregistrement

Le projet de rassemblement des *maqâm*-s rituels initié par l'un des grands maîtres du *tanbur* actuel, Ali Akbar Moradi, vise à les représenter et à les faire connaître afin d'enrayer leur disparition.

Ali Akbar Moradi a découvert le *tanbur* en 1964, alors qu'il n'avait que sept ans. Son grand-père et son père l'encouragèrent dans cette vocation car, pour les *Yârsân*, l'initiation au *tanbur* est une œuvre pieuse. Ainsi, ils l'envoyèrent très tôt chez les plus grands maîtres. Il lui fallut vingt années d'apprentissage pour maîtriser ce répertoire. Il profita de l'expérience des vieux maîtres qui avaient pénétré la vérité du *tanbur*, et commença à enregistrer et à étudier tous les morceaux qui lui avaient été légués. Le fruit de ce travail est gravé sur quatre disques compacts.

Cette entreprise a été motivée par le fait que des amateurs irresponsables se sont aventurés, ces dernières années, à enregistrer des versions falsifiées de ces morceaux, risquant, à la longue, d'en dénaturer l'authenticité. Moradi explique à ce sujet :

« Il m'a paru nécessaire de les enregistrer afin d'en assurer la conservation. Les revenus de cette publication seront affectés à la construction d'une école de *tanbur* dans la région de Gurân afin de contribuer à la préservation des *maqâm*-s. Outre les soixante-douze *maqâm*-s enregistrés ici, qui appartiennent aux *maqâm*-s de *kalâm* et aux *maqâm*-s *majlesi*, il en existe d'autres qui s'appellent les *maqâm*-s *majâzi* (autorisés) et qui étaient à l'origine destinés au hautbois *zurnâ*. »<sup>57</sup>

Ces enregistrements ne comprennent que des *maqâm*-s dont l'authenticité a été attestée par les maîtres de Moradi. Tous se réfèrent au foyer de la communauté *Yârsân* de la région de Gurân. Il existe ailleurs des morceaux que certains tiennent pour authentiques, mais leur origine est douteuse et ils pourraient être inspirés par des *maqâm*-s iraniens.

Moradi a essayé de rassembler tout ce qui reste du répertoire des plus grands maîtres, à travers ses propres maîtres comme Seyyed Vali Hoseyni.

---

<sup>57</sup> Notice, Ali Akbar Moradi & Pierre Bois, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2002.

Nous pouvons citer les maîtres les plus importants du Gurân au cours des trois derniers siècles :

- Seyyed Nosayr, fils de Seyyed Ya'qub Gurân
- Seyyed Shams-ed-din Heydari Tutshâmi
- Naqi Kerendi
- Fatâli Soleymâni Gahvâreyi (qui était aussi fabricant de *tanbur*)
- Ostâd Changiz fils d'Ostâd Hoseyn (tous deux ont compté parmi les principaux fabricants de *tanbur*. Aujourd'hui il reste encore 60-70 *tanbur* de Ostâd Changiz chez les *Yârsân*)
- Kâkâ Khân et Bader Khân Zardeyi
- Esfandiyâr Chaqâburi
- Kamar Khân Nilaki
- Seyyed Rezâ Dehjâmi
- Nâyeb-Ali Khân, Gholâm Shâh Khân Yâsi Gahvâre
- Seyyed Fattâh, Seyyed Soleymân, Seyyed Bâbâ Ahl-e Simâni
- Seyyed Vali Hoseyni, Seyyed Mahmud Alavi Gahvâre (les maîtres directs de Moradi)
- Âbedin Khâdemi, Gahvâre Qâsem Afzali et Seyyed Ahmad Yâdegâri Kerend
- Kâ A'zam Manhuyi Tutshâmi
- Darvish Ali-Mir et Darvish Jahângir Darvishi de la région Birqund,
- Kâki Allâh-Morâd Teymuri Takhtgâh (maître direct de Moradi)
- Gholâm Zende-Del et Mirzâ Seyyed-Ali Kafâshiyân (les maîtres directs de Moradi)

Pour rédiger les notes de présentation de chaque *maqâm*, deux sources ont été utiles : d'un côté, les textes sacrés et de l'autre, la tradition orale de la communauté qui s'est transmise de père en fils et de maître de *tanbur* à disciple. Il est possible d'admettre légitimement que cette tradition remonterait au Xe siècle, ce qui, de ce fait, la rend unique, même au sein de la communauté kurde. En effet, il est difficile d'estimer l'ancienneté du répertoire du *tanbur*. Selon la légende, le *maqâm Sarkhivi* fut composé par Pir Dâwud à l'occasion de la naissance de Soltân Sahâk. Ce *maqâm* serait vieux de sept siècles ! Mais rien ne permet de dire s'il n'existait pas auparavant ou, au contraire, s'il n'a pas été créé plus tard. D'une manière certaine, l'absence de tout moyen de communication, dans une région pratiquement inaccessible il y a encore une trentaine d'années, a favorisé la conservation de ce répertoire. En tout état de cause, même si les données dont nous

disposons aujourd'hui n'ont pas forcément de valeur historique avérée, elles n'en constituent pas moins des apports importants et pertinents du point de vue de la symbolique *Yârsân*. En raison de l'inextensibilité de ce travail, il n'a pas été possible de restituer la traduction intégrale de ces chants. Seuls les *maqâm*-s les plus significatifs ont été traduits.

Voici les lettres qui ont été échangées entre Moradi et le maître spirituel *Yârsân* de Gurân, à propos d'une demande d'autorisation d'enregistrement afin de présenter au public, pour la première fois dans toute l'histoire des *Yârsân*, des *maqâm*-s *Yârsân*: (traduction française, Ahmad Djavaheri, 2002).

*D'Ali Akbar Moradi  
à Seyyed Nasreddin Heydari Gurân  
(Chef spirituel Yârsân de Gurân)*

*Au nom de Dieu,  
Révérendissime,*

*Avec mes respects et mes vœux pour votre santé, j'ai l'honneur d'attirer votre bienveillante attention sur ce qui suit. Ainsi que vous le savez, la communauté Yârsân et principalement les habitants de la région de Gurân ont hérité d'un patrimoine de maqâm séculaire. Autrefois, faute de moyens techniques, les initiés n'avaient d'autre choix que de les transmettre oralement et une grande partie de ce patrimoine s'est perdue dans les abysses de l'histoire. La vieillesse et la disparition des savants maîtres de tanbur risquent une fois encore de causer la perte d'un certain nombre de pièces. Mais un autre danger menace cet héritage : la reproduction erronée et la transmission incorrecte des maqâm par des amateurs incompetents. D'autre part, certains fanatiques estiment que les non-initiés n'ont pas le droit d'entendre les maqâm, alors que je crois que toutes les mélodies existant dans le monde appartiennent à toute l'humanité et que Dieu est le dieu de tout le monde ; d'ailleurs qui peut prétendre savoir lequel est le plus méritant aux yeux du Tout-Puissant ? Je suis donc convaincu que ces mélodies doivent être enregistrées afin d'être placées à l'abri des fléaux du temps. Je vous serais reconnaissant de me faire connaître votre sage avis et tiens à vous assurer de ma reconnaissance.*

*Ali Akbar Moradi.*

*Du révérendissime Seyyed Nasreddin  
à Ali Akbar Moradi*

*Au nom de Dieu,*

*Monsieur Moradi, respectable artiste,*

*Je suis d'accord avec vous et vous adresse mes vœux de succès dans la réalisation de cette tâche. Par la grâce de Dieu, je vous conjure de consacrer tout votre soin et tous vos efforts pour donner à cette œuvre la forme la plus digne qu'elle mérite.*

*Bonne chance.*

*Seyyed Nasreddin.*



### 1.3.4. Classification du répertoire *Yârsân* (les chants religieuses)

Afin de pouvoir présenter les différentes formes de *maqâm*-s, telles que :

- a. les *kalâm*, les *maqâm*-s exclusivement rituels
- b. les *majlesi*, les *maqâm*-s anciens et non rituels

Nous allons citer ci-dessous les *maqâm*-s *Yârsân* interprétés par Moradi :

#### a. Les *maqâm*-s *kalâm* (les chants rituels)

##### 1. *Tarz-e yâri*

Ce *maqâm* a pour thème la solidarité, il est interprété sans rythme.

##### 2. *Hay lâwa*

Le maître Moradi explique que ce *maqâm* date de l'époque de Soltân Sahâk. Selon une légende, il aurait été chanté par ses disciples pour le bercer.

##### 3. *Yâr didakâni choy washan yâr*

Ce *kalâm* aurait été composé à l'occasion de la naissance de Soltân Sahâk.

##### 4. *Haqq haqq hu hu*

D'après les maîtres Moradi et Tâher Yârveisi, ce *kalâm* attribué à Abdin Jaf (XIV<sup>e</sup> siècle) est dédié à Soltân Sahâk.

##### 5. *Soltân dina*

Selon les croyances des *Yârsân*, ce *kalâm* est consacré à Soltân Sahâk (né au XIV<sup>e</sup> siècle - mort au XV<sup>e</sup> siècle) qui était un chef religieux fondateur du *Yârsân*.

##### 6. *Harvâ buga va harvâ dabi*

Il a été composé par Al-Baygi Jâf, maître *Yârsân* du XVI<sup>e</sup> siècle qui, né en Irak, s'installa dans le Hawraman. Il s'interprète avec les poèmes riches des *Yârsân*.

### **7. *Bayân-wa yâri***

Moradi explique que ce *kalâm* reprend la prière des compagnons de Soltân Sahâk lorsqu'ils lui demandèrent de révéler publiquement leur foi. Car presque 500 croyants, selon le livre sacré «*Saranjâm* », étaient cachés dans la ville d'Hawrâmân à Kermanshah.

### **8. *Lâw hay lâw***

Dans le répertoire *Yârsân* ce *kalâm* fait partie des *maqâm*-s liturgiques appelés « *Qara chupi* » qui comprennent aussi *Balihâ*, *Hay Dus*, *Tanamiri* et *Bâbâ Na'usi*. Selon leurs croyances, les disciples de Soltân Sahâk l'auraient également chanté pour le bercer.

### **9. *Âqâ-yâr Dâwud* 10. *Haqq Dâwud* 11. *Hânâ faryâdras Dâwud***

Ces *kalâm* sont composés de litanies consacrées à Pir Dâwud, l'un des disciples du Soltân.

### **12. *Hu hu yâr***

Ce *kalâm* est basé sur les mots : *hu* « Dieu » ou « Soltân » et *yâr* « l'ami » qui désigne encore Dieu, ou le Soltân Sahâk.

### **13. *Ali Ali hu***

D'après leurs croyances, le rôle d'Ali n'a rien à voir avec celui qu'il joue dans l'Islam, il est la première réincarnation de Dieu dans le monde. Ce *kalâm* est consacré à l'imam Ali.

### **14. *Hay dus***

C'est un *kalâm* ancien, intitulé *maqâm qara chupi* chez les *Yârsân*.

### **15 & 16. *Cheikh Amiri*** (deux versions dans le répertoire *Yârsân*)

Ce *kalâm* est attribué à cheikh Amir Zulehi, maître *Yârsân* du XVIII<sup>e</sup> siècle, né à Ghazvina (80 km à l'est de Kermanshah), auteur d'un recueil de poèmes mystiques.

### **17. *Lâmi lâmi***

Moradi explique que ce *maqâm* célèbre les vertus de Soltân Sahâk.

### **18. *Yâr Dâwud***

Selon la tradition, ce *kalâm* fait l'éloge de Pir Dâwud, l'un des disciples du Soltân.

### **19. *Ali Ali***

Ce *kalâm* est un *zêkr Jali* « rite de l'apparition » chez les *Yârsân*, et dans ce *zêkr*, il s'agit d'une litanie à Ali (dans leur croyance, il est la première incarnation de Dieu dans le monde).

### **20. *Hay giân hay giân I***

*Maqâm* de *kalâm* attribué à Bâbâ Yâdegar, l'un des disciples du Soltân dont le tombeau est situé à Sarpol-zahab, dans le village de Bânzarde près de Kermanshah.

### **21. *Shâh Khushini I***

Ce *kalam* est attribué à Shâh Khushin qui, après Ali, dans la croyance de *Yârsân*, était la deuxième réincarnation de Dieu avant le Soltân Sahâk. D'après le *Saranjâm*, « livre sacré du *Yârsân* », Shâh Khushin avait neuf cents disciples. Il vécut au Xe siècle.

### **22. *Hay dayâr dayâr***

Moradi raconte qu'il est dit, de ce *kalâm*, qu'il fut interprété par Soltân Chalavi lors de sa première rencontre avec Shah Khushin, à Dayar, région réputée pour sa source sacrée.

### **23. *Imânem yâr***

Selon la tradition, ce *kalâm* du XIVe siècle est consacré à l'éloge des grands maîtres de la communauté.

### **24. *Dasi wet wala***

Ce *kalâm* est attribué à Bâbâ Heydar (XIVe siècle), fondateur de l'un des onze principaux *khândân* des *Yârsân*.

### **25. *Âli gorz wish***

Moradi raconte que ce *kalâm* a été composé en l'honneur d'Âli Qalandar (XIVe siècle), dont est issue une branche de la communauté. Il prit le chemin de Bagdad pour diffuser la doctrine *Yârsân* et fut assassiné.

## **26. *Jam niân dusân avyâna***

Il s'agit de l'un des *kalâm* interprétés dans le *jam*, une cérémonie rituelle du *Yârsân*. D'après DURING, dans son livre *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, *op. cit.*, p. 40 » :

« Les prescriptions rituelles des *Ahl-e haqq* sont assez limitées. C'est pourquoi la cérémonie du *jam* revêt autant d'importance et se place au centre de la vie religieuse de ses adeptes. Dans la pratique, chacun est obligé d'y assister au moins une fois par mois. Même s'il n'y a pas de règle précise car la fréquence des *jam* n'est pas codifiée, cette cérémonie pouvant avoir lieu tous les jours, chaque groupe d'adeptes en organise une par semaine, le plus souvent le jeudi soir, comme la majorité des confréries ».

## **27. *Seyyed Mohammad baraw divâni***

Ce *kalâm* est attribué à Seyyed Mohammad Barzanjehi (XIII<sup>e</sup> siècle), surnommé Seyyed Mohammad Gorasowâr, né à Hawrâmân et qui fut l'un des missionnaires *Yârsân*. Sa tombe se trouve dans le village de Sheikhân près de Kermanshah.

## **28. *Tâla sawârân***

Ce *kalâm* est consacré à l'éloge de Shâh Ebrahim, fils de Seyyed Mohammad Barzanjehi et fondateur d'une branche de *Yârsân*.

## **29. *Blihâ***

À propos de ce *kalâm*, Moradi explique qu'il est consacré aux deux sources sacrées : Ghoslan (de l'arabe *ghasl*, qui veut dire ablution), située sur le mont Dâlâhu dans le village de Sarana, où l'on rapporte que Bâbâ Yâdegâr accomplit un miracle, et Tashar (littéralement « propre ») située dans le village du même nom, dans le Hawrâmân.

## **30. *Razhyân dâlâhu***

Ce *kalâm* a été composé par les disciples de Bâbâ Yâdegâr (XIV<sup>e</sup> siècle) lorsqu'il quitta le village Pardivar et le mont Shâhu pour le village de Sarana.

### **31. *Yârân jam niân***

Ce *kalâm* traduit la dévotion au bien-aimé, qu'on lui (Soltân) exprime quand il a promis de nous rendre visite. En raison de cette promesse, on accomplit la cérémonie *jam*.

### **32. *Yâr didakâni shâh meyu***

Ce *kalâm*, selon Moradi, annonce l'arrivée du *Hazrat-e haqq* ou « Présence-Dignité ».

### **33. *Yâr didakani benyâmin pira***

*Maqâm* de *kalâm* consacré aux éloges des disciples du Soltân : Pir Benyâmin, Pir Musi et Pir Dâwud.

### **34. *Sâ'il ey sâ'il***

Ce *kalâm*, dans la croyance du *Yârsân*, exprime que chaque adorateur sacrifie son âme et toutes les choses du monde, pour Soltân.

### **35. *Tanamiri***

Ce *maqâm* date de l'époque de Soltân Sahâk, au XIVE siècle. Composé par ses disciples, il porte sur le thème des vertus de Soltân.

### **36. 37. 38. *Bâbâ Na'usi* (trois versions chez les *Yârsân*)**

Ces trois *kalâm* sont dédiés à Bâbâ Na'us Ebrahim, fils d'Ahmad Jaf, qui naquit au XIe ou au début du XIIe siècle au sein du village de Srkat, dans la région d'Hawrâmân-Lahun. Il mena une vie d'errance qui lui valut d'être surnommé Bla Shet (Ebrahim le Fou). Moradi explique qu'à l'époque de Shâh Khushin (XIe siècle), alors qu'il était en fin de vie, il dit à ses disciples qu'il serait bientôt mort, mais que, lorsqu'il reviendrait, on trouverait son instrument (*tanbur*) accordé. Ainsi, quelques années plus tard, ses disciples l'ont effectivement découvert sous un arbre dans le village de Srkat, puis ils ont rencontré Bâbâ Na'us et ont, dès lors, interprété ces chants (les *kalâm*) louant les vertus de ce dernier.

### **39. *Khâs bejana***

Selon Moradi ce *kalâm* date du XVe siècle, à l'époque de Soltân Sahâk. Ses disciples affirmaient être au paradis en sa présence.

#### **40. *Sar khivi***

Moradi explique que ce *kalâm* a été composé pour la naissance de Soltân Sahâk. Selon la légende, un jour dans la montagne, les compagnons de Soltân Sahâk (Dâwud, Benyamin et Musi) se croisèrent près d'un col sans se reconnaître. Ils s'arrêtèrent pour se restaurer, pétrirent un petit pain qu'ils firent cuire, et le coupèrent en quatre. Chacun prit un morceau et le quatrième disparut sous leurs yeux. C'est alors qu'ils se reconnurent et surent que leur maître était là, quelque part. Dâwud se mit alors à chanter ce *maqâm* en s'accompagnant au *tanbur*.

#### **41. *Pishravi pardivar***

Ce *kalâm* est récité comme une litanie au début et à la fin de la cérémonie *jam* par le *sar-jam*, le chef de cérémonie. Les *Yârsân* répondent à la fin de ce *kalâm* avec le mot « *râjem* » qui signifie « amen », comme chez les chrétiens.

#### **42. *Khiyâlâ masa***

D'après le maître Moradi, Bâbâ Yâdegâr « le fondateur de l'une des branches du *Yârsân* » mourut sans descendant. On choisit pour lui succéder Seyyed Khiyâl et Seyyed Vesâl. Ce *maqâm* de *kalâm* passe pour être le testament que Bâbâ Yâdegâr adressa à Seyyed Khiyâl.

#### **43. *Hay Imânem yâr***

Dans ce *kalâm*, les disciples présentent l'adoration de Soltân Sahâk comme leur seule religion et la seule source de leur foi.

#### **44. et 45. Les deux *maqâm-s Hâ- hâ***

Ils datent de l'époque de Shâh Khushin (XI<sup>e</sup> siècle), ces *kalâm* expriment la bonté qui se répand, et invitent au soutien mutuel.

#### **46. *Soltâne dina II***

Ce *kalâm* est consacré aux vertus des grands maîtres des *Yârsân*.

#### **47. *Khawâjâi kholâmân***

Moradi explique que le titre de ce *kalâm* du XIV<sup>e</sup> siècle, attribué à Dâwud, s'appliquait au Soltân Sahâk : le Maître des serviteurs. En retour, ce dernier l'appelait *Yâr Dâwud jân*, qui signifie « mon âme Dâwud ».

#### **48. et 49. *Cheheltan chlânân* (deux versions)**

Ces *kalâm* ont été constitués au XIV<sup>e</sup> siècle et chantent les louanges des *chehel-tan*, un groupe de quarante esprits du système hagiographique *Yârsân*.

#### **50. *Sey Khâmushi***

Ce *kalâm* est attribué à Seyyed Akâber, surnommé « Khamush » au XV<sup>e</sup> siècle, l'un des maîtres de la branche Seyyed Abolvafa Khândân et auteur d'un recueil de poèmes consacrés aux principes *Yârsân*.

#### **51. *Dâwud na kuira kowser werden tâw***

Ce *kalâm* est consacré aux vertus de Pir Dâwud et de Pir Benyamin (les disciples du Soltân) au XIV<sup>e</sup> siècle. Il évoque d'abord le *dastgâh-e Mâhur*, puis le *dastgâh-e Châhârgâh* persan, mais les intervalles n'ont rien à voir avec ceux de la musique traditionnelle d'Iran.

#### **52. *Shâh Khushin II***

Ce *kalâm* est le deuxième récit consacré à Shâh Khushin. Ce *maqâm* évoque le *dastgâh-e Châhârgâh* persan mais avec des intervalles différents.

#### **53. *Hey giân hey giân***

Le thème de ce *kalâm* est celui d'une prière chez les *Yârsân*. Ce *maqâm* évoque aussi le *dastgâh-e Châhârgâh* persan mais avec des intervalles différents.

#### **54. *Haqqan haqqan***

Ce *kalam* présente la vérité de vie (le *haqq* signifie la vérité) des *Yârsân*.

### **55. *Yârân wa bâten***

Ce *kalâm* est un *maqâm* psalmodié. Le titre signifie : « mes amis, soyez avec l'esprit caché ».

### **56. *Âbdina***

Ce *kalâm* est attribué à Âbdin Jâf, fils de Nurollâh Jâf, au XIVE siècle, né à Shahr-e Zur, actuellement située en Irak. On lui doit un recueil de poèmes en kurde *sorani*, intitulé le temps d'Abdin. Dans ce livre il écrit :

« Ce n'est pas parce que Soltân Sahâk est né de parents ordinaires ou qu'il dormait dans un berceau qu'il ne peut pas être le Dieu. Je l'adore, et seul un amoureux peut comprendre le langage de l'amour. »

### **57. *Fani fani win***

Selon Moradi ce *kalâm* est l'œuvre de Taymor Bâniârâni. Il est né dans le village de Bâniârân (région de Gurân) en 1830. Il fut envoyé par Â Seyyed Brâka dans la ville de Kermanshah afin d'y propager la foi, et il y réunit un grand nombre d'adeptes. Les autorités politiques voyaient en lui une menace et le firent exécuter à Kermanshah. À l'instar du mystique Hallâj, il clamait « *Anal-haqq* » (Je suis la Vérité [Dieu]) et prônait un monde libéré du matérialisme et de l'appât du gain.

## **b. Les *maqâm-s majlesi* (les chants non rituels)**

Le mot *majlesi*, dans le répertoire musical du *Yârsân*, rappelle les anciens *maqâm-s* kurdes composés avant le répertoire *Yârsân*. Au cours de l'histoire ancienne du peuple kurde, ils jouèrent un rôle déterminant dans l'élaboration des formes musicales. Ces *maqâm-s* se retrouvent dans toutes les interprétations musicales kurdes, comme par exemple dans le répertoire de *Yârsân*. Il convient de présenter ici les 21 *maqâm-s majlesi* dans la section des *maqâm-s* authentiques Kurdes, on peut citer leurs noms afin de présenter tous les *maqâm-s* du répertoire *Yârsân* :

**58. *Qatâr*, 59. *Bâryia*, 60. *Sahari*, 61. *Sar-tarz*, 62. *Gharibi*, 63. *Duâla*, 64. *Sâru-khâni*  
65. *Hejrâni*, 66. *Majnuni lâwa-lâw*, 67. *Tarz-e Rusam*, 68. *Pawamuri* I et II, 69. *Gel-wa-darah*, 70. *Alwan*, 71. *Gol-wa-khâk*, 72. *Khân-Amiri*.**





Figure 7 : Tombeau de Soltân Sahâk à Hawraman aujourd'hui (2009) à Kermanshah d'Iran



Figure 8 : *Tekie* (loge de soufie) Heydari à Gahvâre de Kermanshah

## 1.4. Les *Yezidi*

### 1.4.1. Les croyances religieuses



Figure 9 : Le symbole du *Malak-Tâwus*

La religion du *Yezidi* est particulièrement sacrée. Dans la littérature persane, le terme *Yezidi* signifie « ange » ou « divin ». Elle a été fondée par cheikh Âdi-ebn Mosâfer au XIII<sup>e</sup> siècle. Ses adeptes, les *Yezidi*, sont kurdes et sont, aujourd’hui, pour la plupart implantés entre le Kurdistan d’Iran et d’Iraq et l’Arménie. En raison du culte antique qu’ils vouent au diable, ils vivent en cachette, surtout en Iran. Ils se nomment *Dâsni* ou *Sheitân-parast* qui signifie « satanisme » en iranien. Leur Dieu est *Malak-Tâwus* ou l’Ange Paon qui est le chef des anges et de toutes les créatures du monde. Ainsi, dans les fêtes, ils sont vénèrent une sculpture en bronze figurant un paon, symbole du *Malak-Tâwus*.

Les *Yezidi* aiment décrire le *Yezidisme* comme une religion ancienne dont les racines « se perdent dans les profondeurs de l’antiquité »<sup>58</sup>, ou comme « la plus vieille religion de la terre ».<sup>59</sup> Ils se définissent comme le « peuple de Dieu », créé à l’écart des 72 autres nations, et pensent être les descendants d’Adam, et non d’Ève.<sup>60</sup> *Malak-Tâwus* aurait rapporté des quatre coins de la terre, l’eau, le feu, la terre et l’air, et avec ces quatre éléments, aurait créé l’âme qu’il a insufflée dans Adam. Il aurait, par la suite, déposé la semence d’Adam dans une jarre dans laquelle serait né *şehid bin Jer* « *filz de la jarre* ».

<sup>58</sup> V.A. Arakelova, « Healing Practices among the Yezidi Sheikhs of Armenian », *Asian Folklore Studies*, vol. LX-2, Nagoya, 2001, p. 323.

<sup>59</sup> Eszter Spät, *The Yezidis*, London, Illustrée, imprimée Saqi, 2005, p. 31.

<sup>60</sup> Denise L. Sweetnam, *Kurdish culture: A Cross-Cultural Guide*, Bonn, Verlag für Kultur und Wissenschaft, 1994, p. 196.

Miraculeusement conçu, şehid bin Jer aurait transmis sa sagesse divine à ses descendants, les *Yezidi* (Sweetnam, 1994 : 31). Ceux-ci seraient donc les descendants du fils d'Adam, et *Malek-Tâwus* serait leur protecteur.<sup>61</sup>

Les *Yezidi*, constituent une petite minorité religieuse de langue kurde d'environ cent mille membres vivant principalement dans les régions de Mossoul en Irak, en Syrie mais aussi en Turquie et en Arménie. Le centre du *Yezidi* est la ville de Lâlish, au nord de l'Iraq. De tradition essentiellement orale, les fidèles de cette religion monothéiste discrète, sinon secrète, sont appelés « adorateurs du diable » par les musulmans. Ils adorent en fait *Malak-Tâwus*, littéralement « l'ange-paon », créature bienfaisante à qui Dieu aurait confié la direction du monde après en avoir achevé la création. Les *Yezidi* honorent aussi leur fondateur supposé, le cheikh Âdi ibn-e Mosâfer (1073-1162), et se rendent chaque année en pèlerinage sur sa tombe à Lâlish en Iraq. À l'instar de la tombe sacrée du cheikh Âdi, leur chef, elle est considérée comme un lieu saint. L'enseignement comme le culte, pour autant qu'on puisse le savoir précisément, reposent sur deux livres sacrés, le *Livre noir* « *Moshafraş* » et le *Livre de la révélation* « *Jelwe* ». Cette croyance et la réaction vis-à-vis des autres groupes sociaux ont engendré une isolation qui a permis une bonne conservation des éléments culturels comme la musique et le chant. Ces ouvrages ont été écrits avec des lettres et des chiffres symboliques et sont incompréhensibles. Certains chercheurs pensent que cet alphabet proviendrait de l'alphabet araméen<sup>62</sup>, qui aurait été utilisé par un groupe de langues parlées dès l'Antiquité au Moyen-Orient, ou bien du pahlavi<sup>63</sup>, une langue pré-islamique.<sup>64</sup>

#### 1.4.2. Livres sacrés du *Yezidi*

Les livres sacrés du *Yezidi* n'ont été retrouvés que vers la fin du XIXe siècle, car les *Yezidi*, dont la religion était secrète, ne prenaient pas la peine de les chercher.<sup>65</sup> Ces ouvrages étaient cachés, bien conservés chez leurs chefs. Les *Yezidi* en majorité étaient analphabètes, l'apprentissage de la lecture leur étant interdit.

---

<sup>61</sup> Estelle Amy de la Bretèque, *Paroles mélodisées, récits épiques et lamentations chez les Yezidi d'Arménie*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 57-58.

<sup>62</sup> L'alphabet araméen est un ancien alphabet, dérivé de l'alphabet phénicien au VIIIe siècle av. J.-C.

<sup>63</sup> Langue iranienne qui était parlée à l'époque sassanide.

<sup>64</sup> Mohammad Tonji, *Yezidiyan ya Shitân-parastân*, [les *Yezidi* ou le satanisme], traduction en persan par Ehsân Moadas, Téhéran, Attai, 2001, p. 225.

<sup>65</sup> Seyed Abdol-Razâq Hasani, *Yezidihâ, les Yezidis*, traduction par Ghazban, Ja'far, Téhéran, 2005, p. 53.

Le *Kitab al-Jelwe* est composé de cinq parties et de quatre cent quatre-vingt mots rapportant les conseils du diable à ses disciples. Il présente ainsi le pouvoir du diable ou *Malek-Tâwus* et son travail en faveur de cette ethnie.

Voici quelques phrases tirées du *Kitab al-Jelwe*<sup>66</sup> :

« *Basî Yakamin* »

« *Minbum-u êstas ham-u damenim,*

*Tâ âxir zorm ba sar hamu âfrinandayêkawe*

*haya.min îsî awânay pêk dênim. »*

« *Min hâzirim xêrim bo awânay pêm birwâ dakan-u-*

*Damê is lêm dalwâ »*

« *Hic jêyak lamin bos nîya, min sarîkim*

*La hamû wâqiâtêk ka qwânay madîn ba darân*

*Pêy dallên sârr, cvnkî ba gwêray ârazûy*

*Awân niya. »*

**Traduction**<sup>67</sup> :

« Première partie »

« J'étais et maintenant aussi je suis là,

Et jusqu'à la fin c'est moi qui contrôlerait tout,

Toutes les choses faites par mes disciples ne fonctionnent qu'avec mon accord. »

« Je suis là pour tous,

Quand ils ont besoin de moi et de ma confiance,

Je leurs répond tout de suite. »

« Il n'existe aucun endroit sur terre où je ne suis pas,

Je suis dans tous les accidents et le mal qui arrivent au gens,

Ils pensent qu'ils sont le mal, et font en conséquence n'importe quoi. »

---

<sup>66</sup> Mohammad Tonji, *Yazidiyân yâ Sheytân-parastân*, [les Yezidi ou dévots de Satan], *op.cit.*, p. 235.

<sup>67</sup> Traduit par mes soins.

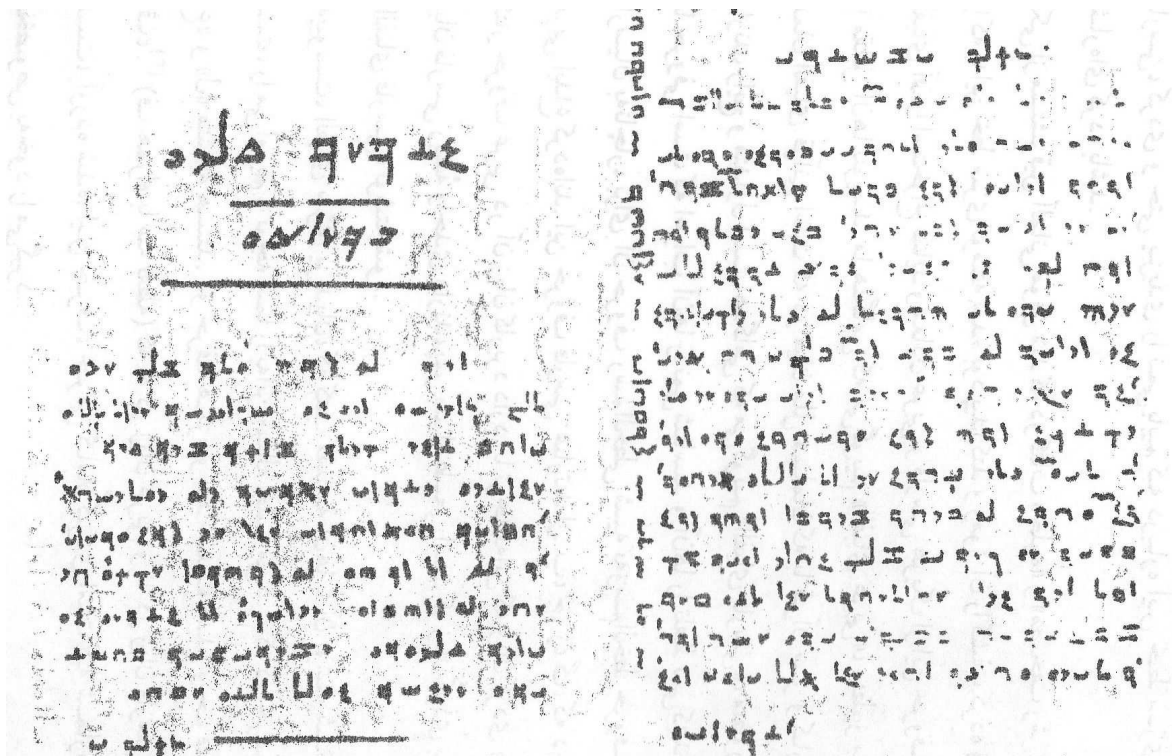


Figure 10 : Le *Kitab al-Jelwe*

Le *Moshafrash* est présenté pour la première fois en 1909 sous le titre « *Yezidi Texts* », par Isa Yosef dans un magazine américain spécialisé dans les langues et la littérature « *AJSL* » (Hasani, 2005 : 15). Le mot « *rash* » signifie « le noir » chez les Kurdes et le terme *Moshaf*, pour les Arabes, signifie « le livre ». Le Livre Noir comporte sept cent cinquante mots sans classement. Il raconte l’histoire de la création du monde, des anges et d’Adam et Ève, la manière dont cheikh Âdi est venu à Lâlîsh (Hasani, 2005 : 244), ainsi que la descente du *Malak-Tâwus* sur la terre...

Il y a quelque chose de bizarre dans cet ouvrage, à savoir que tout le peuple viendrait d’Adam et d’Ève tandis que, pour les *Yezidi* et quelques prophètes comme Noé et Seth, ils descendraient uniquement d’Adam. Aussi, le premier Dieu est-il le même Grand dieu ? Après lui, vient le chef des divinités ou *Malak-Tâwus*, l’une des sept divinités des *Yezidi*. Selon leurs croyances, le *Moshafrash* aurait été écrit deux cent années après l’ère de cheikh Âdi.

En voici quelques phrases<sup>68</sup> :

« *hwâll jâr xudâ la sarî xosawîstî xoy  
Gawharêkî sipî xallq kird-u-kotirêkîxallqkird,  
Nâvî nâ anfar-v- gawharêki naya sar pistî-v-cil  
hazar sâll lasarî dânist. »*

« *hwall rozê ka xallqî kird rozî yaksanba bû.  
malakê xallqkird, nâwînâ gzrâil. kî avîs malik tâwûsa ka  
gavray hamûyâna. »*

« *rozî dûsamba malak dardâillî xalq kird  
ka sêx hasana. »*

« *rozî sê samba êsrâfâillî xallqkird  
Ka sêx samsa. »*

« *rozî cvwâr samba malak mikâillî xallq  
Kird ka sêx abûbakra. »*

« *rozî panj samba malak jibrâilî  
Xallq kir ka sâjadîna. »*

« *rozî juma malak simnâilî xalq kir ka  
Nasiraddîna. »*

« *rozî samba malak nûrâilî xalq kird ka  
Faxraddîna. »*

*Malak tâwûs, avî kird ba gawray awân.*

« *la pasdâ sûrati hawt asmân-v- arz-v  
Hatâw-v mândî xallqkird. »*

**Traduction<sup>69</sup> :**

« Au début, Dieu par son amour a créé une perle blanche et un pigeon qu'il appela « Anfâr ». Ensuite il a mis la perle sous le pigeon qui serait resté assis sur elle pendant quarante mille ans. »

« Le premier jour de la création était un dimanche. Ce jour là, il a créé un ange qu'il appela *Isrâil* qui lui-même est le *Malak-Tâwus*, chef des anges. »

« Lundi, il a créé le *Malak-Dardâil* qui est le cheikh Hasan. »

« Mardi, il a créé le *Malak-Ïsrâfil* qui est le cheikh Shams-e din. »

« Mercredi, il a créé le *Malak-Mikâil* qui est le cheikh Abu bakr. »

« Jeudi, il a créé le *Malak-Jebrâil* qui est le Sâjedin. »

« Vendredi, il a créé le *Malak-Shamnâil* qui est le Nâser-Aldîn. »

« Samedi, il a créé le *Malak-Nurâil* qui est Fakhr-Aldîn. »

« Plus grand que les autres anges est le *Malak-Tâwus* »

---

<sup>68</sup> Traduit par mes soins.

<sup>69</sup> Traduit par mes soins.

« Ensuite, il a créé les sept images comme le Ciel, la Terre, le Soleil et la Lune. »

Les *Yezidi* sont des infidèles (au sens de l’Islam) car leur croyance concerne des forces naturelles. Il s'agit des forces du bien et du mal qui sont opposées dans l'univers. En fait, les *Yezidi* respectent le diable dans sa forme démoniaque. Dans l’histoire antique, les gens avaient peur de ces forces démoniaques et se sacrifiaient pour elles. Fait assez surprenant, ils ont conservé ce mythe antique jusqu’à aujourd’hui.

Comparaison de l’alphabet caché et sacré des *Yezidi* avec le *sorani* et le latin (selon des recherches de F. Safizâde (2006 : 256) :

|   |   |     |       |       |       |
|---|---|-----|-------|-------|-------|
| ا | ا | a-ā | د     | د     | d     |
| ب | ب | b   | ذ     | ذ     | ḏ-z   |
| پ | پ | p   | ر     | ر     | r     |
| ت | ت | t   | ز     | ز     | z     |
| ج | ج | j   | ژ     | ژ     | zh    |
| چ | چ | ch  | س     | س     | s     |
| ح | ح | h   | ش     | ش     | sh    |
| خ | خ | x   | ص     | ص     | s     |
| ز | ز | z   | گ     | گ     | g     |
| ط | ط | t   | ل     | ل     | l     |
| ظ | ظ | z   | م     | م     | m     |
| ع | ع | e   | ن     | ن     | n     |
| غ | غ | gh  | و     | و     | w-u-v |
| ف | ف | f   | ه     | ه     | h     |
| ق | ق | q   | ی-ê-ف | ی-ê-ف | y-ê-f |
| ک | ک | k   |       |       |       |

### 1.4.3. La place de la musique dans la hiérarchie des *Yezidi*

Il y a huit degrés hiérarchiques principaux très importants pour les *Yezidi*.<sup>70</sup> L'un d'entre eux est celui des *qawâl* qui sont des musiciens rituels. Ces degrés sont les suivants :

#### I. *Amîr*

Il est innocent car il a l'âme du dieu. Il représente le *şeyx* Adi et est donc le seul juge de son peuple.

#### II. *Bâbâ şeyx (Bâbâ-cheikh)*

Il est le chef religieux et il est issu de la génération du *şeyx* Fakhr-Aldîn ou « *Malak-Mâh* ». Chez les Kurdes, il est appelé *Bâbî-şeyx*, qui signifie « le grand maître ». Il est responsable de toute la pratique religieuse et du *Haj*, ou pèlerinage, au temple du *şeyx* Âdi. Il est aussi le conseiller d'*Amîr* aux affaires religieuses.

#### III. *Şeyx (cheikh)*

Les cheikhs des *Yezidi* proviennent des trois sectes connues chez les Kurdes : les sectes des *Âdiâne*, des *Chamsiâne* et des *Qâbânie* qui descendent de la famille *Yezidi* Ben-Abî Sufyân. Ils ont aussi l'âme du dieu qui a le pouvoir de provoquer des accidents quotidiens et de lancer des sortilèges. Leur position, transmise de génération en génération, est plus haute que celle du *pîr*. Dans cette religion, chaque *Yezidi* doit avoir un cheikh. Celui-ci est nommé Berâ Âkherati, ce qui signifie « le frère pour la vie après la mort ». Il est donc aussi responsable des enterrements. Grâce à son pouvoir, chaque cheikh est capable de guérir certaines maladies, comme par exemple, le « *şeyx Mand* » qui peut soigner les troubles causés par les piqûres de serpent ou de scorpion. D'après cette croyance, il deviendrait ainsi lui-même le *Malek-Tâwus*, ou diable, c'est pourquoi il serait à même d'aider chacun au moment opportun. Sa tâche la plus importante consiste en la rémission des péchés des disciples.

---

<sup>70</sup> Mohammad-Rauf Tavakoli, *Târikh-e tasavof dar Kurdestân*, [Histoire des soufies au Kurdistan], Téhéran, Tavakoli, 2002, p. 21.



#### **IV. *Pîr***

Ce mot signifie « le vieux ». Les *pîr* sont les chefs de la secte après les cheikhs. Leur fonction, tout comme celle du cheikh, est de conseiller les disciples. Chaque famille de *Yezidi* doit verser cinq pour cent de son revenu au *pîr*.

Le Bâbâ-Shavish est l'un des plus importants *pîr*. Il est le gardien du temple du cheikh Âdi et doit rester célibataire.

#### **V. *Faqîr***

Les *faqîr* sont des personnes qui abandonnent la vie matérielle au profit de la vie après la mort. Dans la littérature persane et kurde, le *faqîr* signifie « le pauvre » et comme le derviche, il est le pauvre de Dieu. Normalement, l'entrée dans ce groupe est accessible à chacun, mais c'est aussi une fonction qui se transmet de génération en génération (de manière héréditaire). Les *faqîr* sont responsables de l'enseignement des affaires religieuses aux enfants et sont aptes à remplacer le cheikh lorsqu'il est absent. Les *faqîrat* sont les femmes veuves qui travaillent toute leur vie dans le sanctuaire du cheikh Âdi.

#### **VI. *Qawâl***

Ce groupe est particulièrement important pour notre étude, car il rassemble les musiciens. Ce sont les poètes locaux qui chantent lors des fêtes religieuses. Dans les croyances du *pîr*, les *Qawâl* seraient arrivés dans cette région en compagnie de cheikh Âdi.

Dans la croyance relative à cette religion, les *qawâl* sont honorés de l'amitié de *Malek-Tâwus* (le diable) car ils se sont produits devant lui (Tonji, 2001 : 187). Ce groupe accomplit des allers-retours entre les villages et se charge de récolter les dons et les vœux des fidèles.

Ils enseignent à leurs enfants la science secrète, la danse religieuse, le *shemshâl* ou *mezmar* (instrument à vent), le *daf* (percussion), le *saz* (instrument à cordes) et les différentes façons d'exécuter la narration afin de conserver leurs traditions.



Figure 11 : *Qawâl*, chanteur *strânâ*  
 Figure 12 : *Qawâl* jouant du *shemshâl*



Figure 13 : Les *Qawâl* avec le *shemshâl* et le *daf*  
 Figure 14 : *Qawâl* avec le *saz*

Les *Qawâl* n'ont pas le droit de se marier avec des membres d'autres hiérarchies de *Yezidi*. Ils participent à toutes les réunions des *Yezidi*. Leur responsabilité est de véhiculer sans cesse l'image du *Malak-Tâwus* comme l'expression de leur identité religieuse. Quand ils arrivent dans un village, l'hôte leur attribue une chambre dans sa maison pour organiser la symbolique religieuse (le *senjeq*).<sup>71</sup>

Le *senjeq* signifie « drapeau », mais chez les *Yezidi*, c'est une sculpture en métal à l'effigie du *Malak-Tâwus*, munie d'un pied, tel un chandelier. En effet chez les *Yezidi*, les *senjeq* sont les symboles des anges qui ont créé le monde. Dans leur croyance, ces symboles viennent de sept anges proches du roi Salomon<sup>72</sup> (prophète juif) qui, à la veille de sa mort, les aurait transmis à l'un des rois des *Yezidi*. Les *senjeq* étaient au nombre de

<sup>71</sup> John S. Guest, *The Yezidis: a study in survival*, Illustrated, 1987, p. 299.

<sup>72</sup> Fils de David et d'un roi d'Israël qui régna de 970 à 931 avant Jésus-Christ.

sept mais aujourd'hui il n'en reste qu'une, car lors de la bataille entre les *Yezidi* et l'empire ottoman en 1894, les autres furent perdues, puis remplacées par des fausses<sup>73</sup>.

#### 1.4.4. Le *Senjeq*, un élément symbolique

Chaque *senjeq* est le symbole d'images différentes (Solen de Anastas Marie en 1911).

**Les images de droite sont :**

Symbole de lune

Symbole de l'étoile du matin

Symbole du paon

Symbole de la terre

**Les images de gauche sont :**

Symbole du soleil

Symbole de la rivière, probablement Dejde Forat<sup>74</sup>

Symbole du diable

Symbole du feu

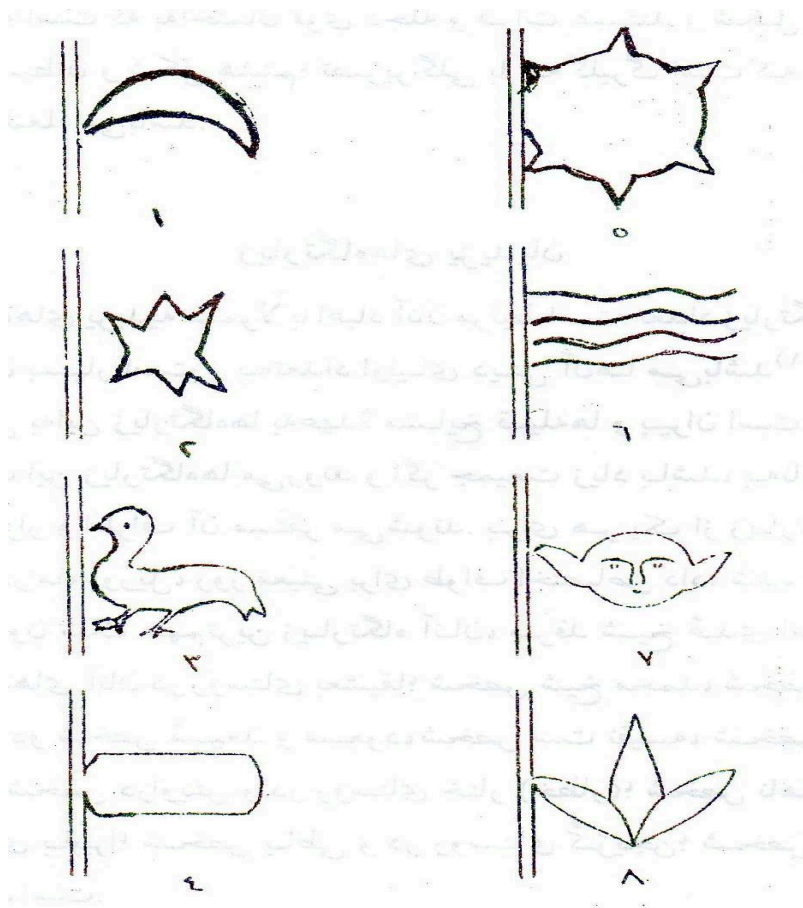


Figure 15 : Symboles du *Senjeq*

<sup>73</sup> Mohammad Tonji, *Yazidiyan ya Shitân-parastân*, [les *Yezidi* ou le satanisme], *op.cit.*, 2001, p. 193.

<sup>74</sup> La rivière la plus connue et la plus ancienne d'Irak.

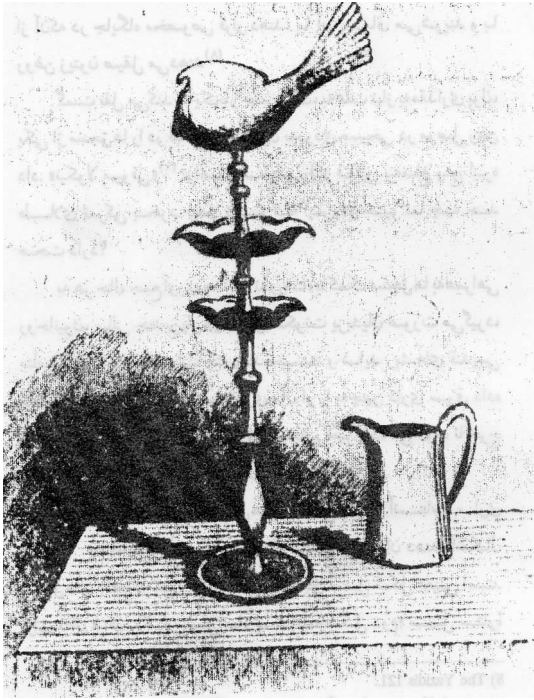


Figure 16 : *Senjeq* de şixan dessinée par Mme Badger en 1985

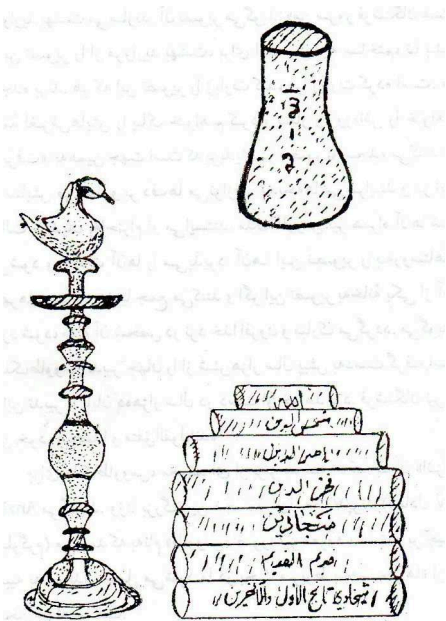


Figure 17 : les *senjeq*

Normalement, *amîr* garde les *senjeq* dans son propre château mais elles accompagnent les *qawâl* afin de rassembler les charités. Ces cérémonies se déroulent en avril et en septembre – octobre. Les *qawâl* installent les *senjeq* sur la place du village et jouent la musique qui incarne chacune d’elles. Puis, les gens commencent à faire des dons qu’ils placent devant les *senjeq*. Parfois, les *senjeq* et *qawâl* ne bougent plus, ce qui signifie que

l'offrande est insuffisante et qu'il faut rassembler plus de cadeaux et de charités.

Lors de la cérémonie du *senjeq*, trois instruments sont utilisés par les *qawâl*. Ce sont le *mezmar* (instrument à vent), le *daf* et le *strânâ* qui accompagnent les chants. Cet ensemble musical est interprété devant deux files de personnes. Les *Yezidi* ont treize '*Ayyd* qui sont des fêtes telles les *Sarsal*, *Jamaiee*, *Chelle Tavesan* ou *Chelle Zemesan*, données chez les gens par les *qawâl* avec le *zurnâ* (instrument à vent) et le *dohol* (grande percussion à peau). Il existe aussi une danse appelée *dabke* qui est interprétée par les femmes et les hommes formant alternativement une file. Cette danse est également accompagnée par deux instruments : le *zurnâ* et le *dohol*

### **VII. Koçek**

C'est le plus haut degré de la hiérarchie du *Yezidi* : ils sont considérés comme les prophètes. En effet, issus des tribus qui ont quitté leurs villages, ils travaillent dans le sanctuaire du cheikh Âdi comme bûcherons. Leurs vêtements sont blancs et une ceinture noire ou rouge permet de les distinguer. Ils reçoivent la Révélation d'une façon étrange. Parfois, ils dorment à même la terre et parlent de façon mystérieuse ; ils racontent leurs rêves comme des prophètes. Ils se mortifient pour atteindre cette capacité de relation avec les esprits. Ils font, en quelque sorte, office de médecins guérisseurs grâce à l'utilisation de la *torbat* qui est la terre du sanctuaire du cheikh Âdi. Ils sont aussi chargés d'envelopper le linceul des *Yezidi* et de les inhumer.

### **VIII. Morîd**

Le reste du peuple est *morîd*, qui signifie « spectateur ». Chaque homme et chaque femme *Yezidi* a son propre cheikh ainsi que son *pîr*. Ils versent leur aumône à leurs dirigeants. Ces guides les dirigent en leur prodiguant des conseils relatifs à tous les aspects de leur vie.

Les *Morîd* n'ont pas le droit de se marier avec les membres d'autres hiérarchies. Les mariages doivent être strictement contrôlés en fonction des niveaux sociaux.

#### 1.4.5. *Strânâ*, le chant rituel des *Yezidi*

Le dernier chant important pour cette étude est appelé *strân* ou *strânâ*. Ce terme signifie « le chant » en dialecte *kurmanji*. *Strânâ*, comme en *gurâni*, ne désigne pas une forme musicale précise, dans la culture kurde du nord il s'applique à tous les genres de chant. Il existe différents genres de *strânâ* ; et nous avons choisi d'étudier un chant rituel et narratif, secret et sacré surnommé *strânâ Yezidi*.

Le *strânâ* du *Yezidi* concerne donc les *Qawâl*, c'est-à-dire les chanteurs et poètes rituels qui ont été investis par le cheikh Âdi (le dirigeant du *Yezidi* au XIIe siècle) du droit et du devoir de chanter et de conserver secrètement les paroles des chants ; ils jouissent aussi du privilège de pouvoir rencontrer *Malak -Tâwus* qui est symbolisé par un paon.

Il s'agit d'un chant narratif mais rituel qui utilise toujours les *maqâm*-s kurdes. On peut souvent classer les *strânâ* des Kurdes du nord dans le système savant du *dastgâh-e Shur* persan. Mais les formes du chant telles que les chansons populaires, dans les autres régions (surtout celles du sud), sont plutôt rattachées aux autres *dastgâh* persans.

Il ressemble au *bayt* par sa poésie narrative, au *hore* par sa technique de chant (même si ce dernier est bien sûr moins clair et plus ancien).

Le *strânâ* des *Yezidi*, dans son rituel, est accompagné d'instruments comme le *tanbur*, la flûte appelée *belvir*, ou la percussion du *daf*, lors de certaines interprétations plus rares.

Paroles du *strânâ* avec leur traduction en *sorani*, en *kurmanji* et en français selon F. Safizâde (2006 : 253).

**شینی باف**  
**Shîni bāv**

ادی قەڵە مەقەڵە مەقەڵە  
 لەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە  
 مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە  
 مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە  
 مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە  
 مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە  
 مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە  
 مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە مەقەڵە

**شینی باف**

لوبافو، لوبافو، لوبافو! بافو چمافه له کی ها کر؟ فەله کی سه ری خوه ل من باکر، بافی من مرییه، مالا من خراف کرا بافو، من به له نگازی، من سه فیلی، من سه رگهردان بافی من مرییه، ئەز بوومه سه فیلی! بافو، بافتی تشته کی چیه کورتی، بافتی زه یه ته روو عه ردییه، بافو جننه ت جههنمه دهستی خوه دییه! بافو، ته یه کی نه چی کر، ته مالا خوه ژ مالا من جهی کرا!

Shîni bāv

lo bāvo 'lo bāvo' lo bāvo. bāvo chimā falakê hākir? falakê sarê xwa li min bākir 'bāvê min mirîya' mālā min xirāv kir. bāvo min balangāzî min saflî min sargardān. bāvê min mirîya az bûma saflî. bāvtî tishtakî chêya 'kurtî bāvtî zaynata rû' ardêya bāvo jinnat jahnima dastî xwa dêya. bāvo 'ta yakê na çê kir' ta mālā xwa zhi mālāmin jihê kir.

« Ô Père, Ô Père, Ô Père, mon père pourquoi le ciel ne me regarde pas, mon père est en train de mourir, ma maison est détruite, ô mon père, je suis un vagabond, je suis éperdu et égaré, mon père est en train de mourir, je suis égaré, avoir un père est une bonne chose, le Père et le fils sont ornements de la terre, mon père, c'est le Dieu qui dirige le paradis et l'enfer, ô mon père, tu ne dois pas quitter ma maison. »<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Traduit par mes soins.

## **Analyse d'une phrase du *strânâ-beçe*<sup>76</sup> constituée de deux parties A-B :**

« Voir le Cd (mp3) : Fichier 5 (le *strânâ Yezidi*) »

Ce chant, qui requiert un certain nombre d'interprètes, commence toujours avec le chanteur principal, accompagné à la fin de chacune de ses phrases par le chœur.

### **A. Première partie**

1. L'instrument commence (le *tanbur*), qui présente l'ambiance du *maqâm*
2. Les chanteurs chantent le *hâ-hu*
3. Commencent les poésies très rapides du chanteur principal et l'instrument s'interrompt
4. Les chanteurs chantent le *hâ-hu*

### **B. Deuxième partie**

5. L'instrument recommence
6. Poursuite très rapide des poésies par le chanteur principal, l'instrument s'arrête
7. Les chanteurs chantent le *hâ-hu*
8. La dernière poésie est interprétée par le chanteur principal
9. Les chanteurs chantent le *hâ-hu*

---

<sup>76</sup> Chanteur de *strânâ*.



## CHAPITRE V : Chants lyriques et élégiaques

Dans cette partie nous allons développer notre approche des chants anciens, et aborder certaines questions concernant leur authenticité et leurs relations, en fonction du dialecte, de la technique vocale ainsi que des couleurs sonores.

Pour appréhender le chant *hore*, le plus ancien de tous, j'ai voyagé dans la province du Kermânchâh au cours des années 2007 à 2012 en vue d'étudier quatre tribus importantes, les Gurân, les Hawrâmân, les Sanjâbi et les Qalkhâni, afin de mieux comprendre ce sujet.

Kermanshah est la capitale de la province du même nom située à l'ouest de l'Iran. Elle se trouve à 520 km de Téhéran et à environ 80 km de la frontière irakienne, au pied des monts Zagros. Ses habitants sont en majorité des Kurdes de différentes tribus, dont la plupart se sont sédentarisés après la Seconde Guerre mondiale. Ils parlent un dialecte méridional kurde. La majorité des Kurdes de cette ville sont chiites.

L'élément commun et remarquable parmi les principaux chants Kurdes « *hore, mur, siâw-çamane, bayt et strânâ* » est la technique vocale. En outre, ces chants présentent une couleur sonore kurde unique dans leur interprétation. J'ai rencontré des pleureurs, chanteurs de *hore* installés dans la capitale du Kermanshah, dans les villes d'Islam-Abâd, Gahvâre, Mahidasht, Gylân-Gharb, Sahne et Qasr-Shirin. Ce *hore* se retrouve au nord du Kermanshah dans la ville de Sanandaj, avec la même technique vocale et rythmique, mais sous le nom de chant *siâw-çamane*. Dans la région de Sanandaj, au sein des villes de Hawrâmân, Pâve, Javanrud et Ravansar, ce chant a parfois changé de contenu et s'est tourné vers la religion, ainsi est-il devenu le chant soufi (chant *şeixâne*). J'ai ensuite poursuivi mon périple vers le nord Kurdistan pour étudier la même technique vocale dans les villes de Mahâbâd et Bukân (nord de Kurdistan d'Iran), où j'ai rencontré le chant narratif appelé *bayt*. En 2009, vers l'ouest du Kurdistan iranien, à l'« institut culturel » kurde *Kalapouri* situé à Soleymanie, en Irak, et placé sous la direction du grand chanteur kurde Mazhar Khâleqi, le chant *Yezidi* m'a été présenté de façon approfondie. Le chant *strânâ* est un chant rituel du *Yezidi* qui utilise la technique vocale des chants « *hore, mur, siâw-çamane, bayt* », mais emprunte différents dialectes *kurmanji* et aborde des thèmes religieux.

Le chant *hore*, à cause de sa technique vocale complexe, sa forme sans rythme et non influencée par les cultures voisines (persane, turque et arabe), est la première direction d'étude majeure dans cette recherche. Par exemple, le *strânâ* et le *bayt* emploient des *maqâm-s Shur* ou *Hoseyni* alors que ces derniers ne sont pas des *maqâm-s* authentiques Kurdes. Mais le *hore*, le *siâw-çamane* et le *mur* sont restés isolés et préservés de l'influence des autres cultures. Aussi comme nous le signalions précédemment, le *siâw-çamane* n'est autre que le *hore* rythmique énoncé dans un dialecte différent. Ainsi, le *hore* tient lieu de référence pour les autres chants utilisant une technique vocale complexe.

Ces chants ont été présentés en 1991 au festival *Haft-Orang*, puis en 1994 lors de l'*Âine wa Âvâz* et enfin au *Musiqi Hemâsi*, en 1997, sous la direction de Mohammad Rezâ Darvishi. À cette occasion, ce dernier a pour la première fois invité à se produire publiquement les chanteurs comme Brâgojar Tahmâsebi (le *mur*), Xezer Qâderi (le *bayt*), Sey Qoli Keshawarz pour le *hore*. Malheureusement, ces festivals ont laissé peu de traces. Seuls subsistent quelques enregistrements de chants exécutés sur scène, alors qu'ils sont à l'origine conçus en vue d'une interprétation en plein air, en montagne ou en plaine.

## **1. *Kalhor* (Kurdistan du sud d'Iran)**

### **1.1. *Hore*, le chant de l'amour et de la nature**

Le terme *hore* vient de *hor* qui signifie littéralement « soleil ». Le soleil était le symbole d'Ahura Mazda, le dieu du zoroastrisme, la première religion monothéiste. Les kurdes pensent que le *hore* a pour origine le vocable d'Ahura Mazda. Le chanteur de *hore* s'appelle le *hore-çer*. *Çer* est un terme kurde qui signifie « appeler » ; *hore-çer* signifie donc « appeler « Dieu » ou Ahura-Mazda ». <sup>77</sup>

Le chant *hore* est porteur de paroles poétiques dont le thème est principalement amoureux et courtois et la couleur assez mélancolique, voire dramatique, évoquant la fin de la vie, la mort, etc. Il existe aussi des textes élégiaques et bucoliques, célébrant la relation forte du poète avec la nature, ainsi que des textes évoquant le départ des nomades, le voyage et la séparation.

Au sein de la culture kurde, le *hore* a joué le rôle de contenant dans lequel a été conservée et transmise la littérature orale. Dans cette tradition orale, l'importance du rôle du *hore* lors de l'exécution d'un morceau de musique non noté est naturellement bien plus grande que dans le cas d'une composition écrite.

Le *hore* trouve son origine dans les trois tribus kurdes, Kalhor, Sanjâbi et Qalkhâni. Cependant, sa pratique est de nos jours plus répandue dans les villes du sud du Kurdistan.

Les poésies du *hore* sont décasyllabiques. En général, le chanteur en connaît des centaines par cœur et à chaque interprétation, il les improvise successivement dans une mélodie unique. De plus il est souvent lui-même poète, ce qui lui permet d'improviser à partir de ses propres poésies pendant l'interprétation (F. Safizâde, 1196 : 32).

#### **1.1.1. Les maîtres du *hore***

Aujourd'hui, les grands chanteurs, ou *hore-çer*, sont issus des tribus Gurân, Kalhor et Qalkhâni, et viennent de villes comme Gilân-Gharb, Islamabad Gharb, Mâhidasht, Ayvân Gharb, Gahvâre et Kerend-Gharb.

---

<sup>77</sup> Khosro Ja'far- bigi, *Mardomshenasi-e qome kurd ba takie bar qome kalhor*, [Anthropologie de l'ethnie kurde, notamment les tribus *Kalhor*], Kermanshah, Zaniar, 2003, p. 418.

Les *hore-çer* célèbres aujourd'hui décédés et leurs villes d'origine respectives sont :

- Ali Nazar Manuchehri (Islamabad Gharb)
- Dâr Khân (Gahvâre)
- Abdol Aziz Heydari surnommé Awolaziz (Kerend Gharb)
- Ebrâhim Hoseyni (Ayvân Gharb de la tribu Kalhor)
- Kâzem Khân (Islamabad Gharb)
- Rostam Zaboli (village Kukaw Siâ-Siâ), époque de maître Ali Nazar
- Yâsem Yâsemi (Ayvân Gharb de la tribu Kalhor)
- Ali Karami Najad surnommé Hâjega-Tuti en référence au nom de sa mère, Tuti (perroquet) ; il avait hérité de celle-ci une voix exceptionnelle

Les *hore-çer* célèbres contemporains et leurs villes d'origine respectives sont :

- Sey Qoli Keshawarz (village de Lâlevand dans la région de Mahidasht, Kermanshah), meilleur chanteur actuel
- Solymân Nowrozi (Sarpol Zahâb)
- Nasur Rezaee, Jabbâr Yâri, Solymân Yâdegâri, Qâsem Dârâbi, Ahmad Safari, Ayyâz Mohammadi, Gharib Morâdi, Aziz Moridi et Yâr-karam sont issus de la tribu Gurân établie dans les régions de Dâlâhu, Gahwâre et Kerend
- Isâ Darvichi, Qodrat Rezâi, Khali Parvaz, Ali Akbar Mostafâee, Parviz Kharâj Pour, Zeidân Mirâni, Ahmad Cholki, Farhâd Godarzi, Ebrâhim Parvare et Ali Rezâ Moradi appartiennent à la tribu Kalhor
- Mohammad Almâsi, Manucher Safari et Jahânchah Almâsi, de la région de Mâhidacht
- Karim Heydari, de la région Songhor Koliâee
- Gholâm Ahmad Pur et Ali Bakhsh Havâsi, de la région Qalee Châhin de Sarpol Zahâb.
- Farmân et Ali Moradi de Sarpol Zahâb
- Asad Kahrizi de Miyân Darband
- Feridun Morâdi de Kerend Gharb
- Ali Morâd Rezaee de Dizgarân
- Ali Heydar Parandin, Mosayeb Ahmadi d'Islâm-Abâd Gharb
- Yadollâh et Marzbân de Dare Tang
- Jahân Bakhch Mirzâi de Chiyân
- Jahân-bakhsh de Gor-Sefid

- Heshmat et Kâkâ Morâd de Gahvare
- Asgar Hoseyni de Dâlâhu
- Morâd Maleki de Dinewar
- Abbas Shirzâdi (décédé), Ali Askar Ahmad (décédé) et Mousâ Fattâhi de Chiyân
- Sâru-Khân et Parviz du village Changur
- Asrin Safari «Voir le Cd (mp3) : Fichier 1.3. (Asrin) »

Les jeunes *hore-çer* célèbres et leurs villes d'origine respectives sont :

- Nejât Keshawarz (le fils du grand maître Sey Qoli Keshawarz)
- Peymân Râziyani et Seyyed Khosrawi

### **Ali Nazar Manuchehri** «Voir le Cd (mp3) : Fichier 1.1. (Ali Nazar Manuchehri) »

Ali Nazar Manuchehri était le grand maître du *hore*. Il est né en 1921 dans la région de Tora-Sorkhak, au sein de la ville de Kermanshah. Doté d'une voix exceptionnelle et d'une incroyable capacité pulmonaire, il est devenu le plus célèbre chanteur de *hore* chez les Kurdes. Il n'a malheureusement laissé derrière lui qu'un seul enregistrement de quinze minutes à la radio de Kermanshah incluant vingt-et-un couplets de chant *hore*. Il est mort dans un accident de voiture à l'âge de quarante-deux ans. Il était déjà devenu le symbole du chant *hore*. Voici huit couplets (paroles) d'Ali Nazar avec leur traduction ;

« *çater çiw çawir, çawir çiw çater*

*Parwardey kerdiya wa golaw atter »*

« Tes cheveux sont comme le chawir (une plante parfumée)

Comme s'ils étaient trempés dans le parfum ou l'eau de rose. »

« *tersem bemerem beçem la kiset*

*Ky boda bâxavân xarmâney giset»*

« J'ai peur de mourir et de te perdre

Et puis qui sera le jardinier du champ de tes cheveux ? »

« *Zerrey ey dasi pâwân la pâma*

*Men lay şâbâda key havâ xama »*

« J'entends la voix de mon amour mais mes pieds sont paralysés

Dans cette ville de Chah-Bâd, y a-t-il quelqu'un pour m'aider ? »

« *Arâ neatyden wa şine gamem*

*Pelgagat buri la bâne tarmem »*

« Pourquoi ne seras-tu présente au moment de ma mort ?

Dépose une mèche de tes cheveux sur ma tombe. »  
 « *Na kâghaz direm na qalam davat*  
*Tâ râze dellakam benevisem arât* »  
 « Je n'ai ni feuille, ni plume, ni crayon  
 Pour écrire le secret de l'amour que je te porte. »  
 « *Benur wy kâghaz duse durava*  
*Bezân ça nusâs wa del girawa* »  
 « Lis la lettre d'amour qui arrivera de loin  
 Lis ce que j'y ai écrit, inspiré par la tristesse et la mélancolie. »  
 « *Leyra tâ âwra ya çani dura*  
*Lelegi kâghaz tiouk samoura* »  
 « Une immense distance nous sépare  
 Je ne trouve même pas de feuille pour écrire quelques mots. »  
 « *Jour welenga rizân nawây seill wa xovam*  
*Men per meilo leil, leil kam meil wa xovam* »  
 « Comme les feuilles d'automne, je vogue sur la rivière  
 Je déborde d'amour pour Leyli, dommage qu'elle ne me veuille pas de moi. »

Les noms des différents genres de *hore* varient selon qu'il s'agit de *maqâm*-s antiques kurdes ou de récits kurdes.

Effectivement, les sujets abordés par les poésies précédentes de Manuchehri ne sont pas religieux, il ne s'agit pas de chants d'amour, mais d'une philosophie sociale riche des relations humaines propres aux Kurdes. Malgré l'idée d'une origine religieuse étayée par la croyance, dans la littérature traditionnelle orale kurde, de nos jours, les thématiques des paroles du *hore* sont relatives à l'amour.

### **Abdol-Aziz Heydari**

Awolaziz, après Ali Nazar, est le deuxième grand *hore-çer* ou chanteur. Abdol Aziz Heydari surnommé Awolaziz est décédé il y a 10 ans, à Kermânchâh. Originaire de la tribu Ghalkhâni, il était né en 1953 dans le village de Berwand Dâlâhu, à Kerend Gharb. Il a commencé le *hore* à l'âge de dix ans mais sa famille ne voulait pas le laisser chanter. Cependant, il a acquis une notoriété dans sa vingtième année et ses chants enregistrés sur des cassettes ont été largement partagés autour de lui. Sa technique de chant était très difficile et on l'appelait « *hore- Binarehy* ». L'interprétation de ses *maqâm*-s a pris fin avec sa mort.

## Sey Qoli Keshawarz



Figure 18 : Sey Qoli Keshawarz

Notre source vivante du *hore* dans cette recherche est le maître Sey Qoli Keshawarz. Aujourd'hui, il est le seul maître célèbre possédant des dons vocaux exceptionnels pour le *hore* chez les Kurdes d'Iran. Il est né en 1939 dans le village de Lâlevand, situé dans la région de Mâhidasht, à Kermanshah. Il a commencé spontanément et sans professeur le chant *hore* quand il avait vingt trois ans, à la façon du maître Manuchehri, mais avec une technique personnelle. Aujourd'hui, on peut trouver des milliers d'enregistrements (cassettes ou Cd) de Sey Qoli chez les particuliers, mais il n'existe aucune publication officielle. Son talent de chanteur tient à la fois à la capacité exceptionnelle de sa voix, ainsi qu'à son excellente mémoire des poésies, malgré son âge, de 75 ans (et alors qu'il ne sait ni lire ni écrire).

Il a aussi la capacité à créer une poésie en même temps qu'il la chante. En juin 2012, la dernière fois que nous lui avons rendu visite, dans la région Lâlevand de Kermanshah, il a chanté une poésie improvisée à partir de mon nom et de Paris.

### 1.1.2. Les différents thèmes du *hore*

#### a. *Hore* dans le contexte de l'amour :

« *şowân wa nâlow rujhân rru rruma*

*Yek sar werâwey bâlagey toma* »

« Je suis triste toute la journée et surtout la nuit parce que je suis seul

Je pense tout le temps à toi ma beauté. »

« *Har ja xamiga la âlam emşow*

*Yek sar jam biwana la tâlem emşow* »

« Ce soir la tristesse emplit le monde  
Tous ensemble, ils pensent à ma chance. »  
*« Zolfa şoragat xestia wa peşta  
Mini wa goly bey wa Mânşetâ »*  
« Tes cheveux longs caressent tes épaules  
Tu marches mignonne, comme un chevreuil sur le mont Mânchetâ. »  
*« Ya çiw kosem kaft, çiw zangem zeriya  
Dasem la dâmân dusagam beriyâ »*  
« Ô, sais-tu comment je perds mon prestige ?  
Je suis renommé dans la ville mais j'ai perdu mon amour. »  
*« Tâ xâk alhey wa sar poş nakam  
şartu milagat farâmuş nakam »*  
« Je me promets, jusqu'à la mort  
De ne pas oublier de t'aimer. »  
*« Ham dus ham delmuz, ham delnawâzem  
Ham jyagey omid, ham jyaga râzem »*  
« Tu étais mon amie, gentille et soucieuse  
Tu étais mon seul espoir et j'avais ta confiance. »  
*« Har kas dusagey la dur walât bou  
La jyagey xowaşi, xam wa xalât bou »*  
« Chaque amoureux, lorsqu'il est loin de son aimé  
Porte le poids de la tristesse quand les autres sont gais »

## **b. Hore dans le contexte de l'exode saisonnier :**

*« Kuç korda mâl dâyem hâ la rrow  
Nâzâran kiçen nârahati xâw »*  
« Les nomades kurdes sont toujours en voyage  
Les belles filles ne peuvent pas dormir au cours de ces voyages. »  
*« Eileyl bâr kerdên, doleyl biwan xâli  
Sowza çia saw jir, termey mesghâli »*  
« Les nomades ont décampé et leurs campements sont vides  
Une belle fille, qui est de ce voyage, a mis un tissu terme<sup>78</sup> sur son épaule. »  
*« Yei ber ley bâr key, yei ber bârwani  
Yei kot hâ la fekr, kişe golwani »*  
« Certains préparent les paquetages tandis que d'autres les rassemblent  
D'autres encore rêvent d'arborer de beaux Sarband (le chapeau traditionnel féminin). »  
*« Rafiqeîl çien, tanyâ mâl manem*

---

<sup>78</sup> Modèle de tissu kurde et persan.



*Qotu nima suz bi zexâl manem »*

« Mes amis sont partis et je suis le seul nomade restant

Je suis comme la dernière braise d'un feu déjà éteint. »

*« Da su kuç xeyr mâl bar kerâna*

*Qeywaley kalaşir deiştey gilâna »*

« Heureusement après demain les nomades lèvent le camp

Et l'on entend la voix du coq de Gilân Gharb. »

*« Sawâr sawâra, eîl bâr kerdena*

*baw tâ yak bunim donyâ merdena »*

« Le nomade est prêt et les cavaliers sont partis

Viens pour que l'on se voit, car le monde est fini, il me faut partir bientôt. »

*« huç kas jure men, nakafî kusi*

*Beçuda meylakân, bâr kerduwa dusi »*

« Qu'aucune personne ne soit, comme moi, amoureuse et infâme

Je suis allé voir mon amour mais les nomades sont partis. »

### **c. Hore dans le contexte de l'exil et de la tristesse, ou gharib :**

*« gharib ghariba, gharib diyâra*

*jâgey gharibeîl, goşow kenâra »*

« L'homme étranger est seul dans sa vie, sa solitude s'est révélée

La place de l'étranger est en marge et dans le coin. »

*« gharibi marden, aw jir darwâza*

*Bi gor bikafan, biwar jenâza »*

« Un étranger est mort devant la porte de la ville

Ni tombe, ni funérailles n'ont été préparées. »

*« Jâr kiş jârkişâ, gharibi marden*

*xalq wa rrây xodâ, wa xâk seporen »*

« Annoncez la mort de l'étranger

Et des funérailles lui seront consacrées, ainsi qu'à Dieu. »

*« Tersem bemerem, wey gharibia*

*La marg neyatersem şinkarem nia »*

« J'ai peur de la mort dans cet exil

Elle ne m'effraie qu'à cause de ma solitude. »

*« gharib la ghorbat, agar wa şâh bou*

*Sâhebe laşgar, typo sepâ bou*

*Sepay wa Sepây Jamşid<sup>79</sup> nabou kam*

---

<sup>79</sup> Ce nom tire sa popularité du légendaire Shâh Jamshid, le IV<sup>e</sup> et plus grand des Shâhs de l'histoire d'après le Shâh-Nâme de Ferdowsi.

*Goşey daruni dâyem hâ la xam »*

« L'étranger en exil, même s'il est le Roi

Et même s'il a de nombreuses armées et beaucoup de soldats

Bien que son armée soit plus grande que celle du Roi Jamshid

Son cœur est rempli de tristesse. »

#### **d. Hore dans le contexte de la nature :**

*« Fasle naw bahâr zu maçu wa sar*

*Golleîl mamanun wa ranje biwar »*

« Le nouveau printemps sera bientôt fini

Les fleurs restent seules avec leur tristesse. »

*« bollboll maştâghen dang wa zârawa*

*Baş ten mâyei goll wa dârawa »*

« Rossignol, chasse la tristesse de ta voix

Il y a encore une fleur dans le jardin pour toi. »

*« Ham zemsân âmâ çiw hâkem now*

*Soza deraxtân kerda siyaw chow »*

« L'hiver arrive comme nouveau gouverneur

Et les arbres sont devenus comme le bois noir (à cause du froid). »

*« Sabzey deraxtân xaso xolâsa*

*Âjezen wa das rizey almâsa »*

« Tous les arbres à fleurs

sont incommodés par le flocon de neige. »

*« Kezey wafra lewl wa riw râxawa*

*Garmsir poşâsa, wa ilâxawa »*

« Froid du loup et de la neige sur les grands rocs

Elle (cette neige) est restée en villégiature, tapie dans l'hiver. »

*« Kezey wafra lewl wa riw râxawa*

*Dange dus neyatîy, la ilâxawa »*

« Froid du loup et de la neige sur les grands rocs

Qui étouffe le son de ta voix, mon amour, tapie dans l'hiver. »

*« Benur wa kalila çow makan zâri*

*Âw maxowan la bân rişey merwâri »*

« Regarde le cerf pleurer

Il boit et l'eau coule sur sa barbe. »

### e. *Hore* dans le contexte de la prière :

« *xodâlam şekri rasim wa matlow*

*Delagam ârâm biw la pejârey şow »*

« Merci mon Dieu pour avoir exaucé mon souhait (désir)

Mon cœur est calme, c'en est fini du chagrin. »

« *xodâlam şekri, wahâr hâtawa*

*Siâ mâl paxş biw, wa welâtawa »*

« Merci mon Dieu pour le printemps qui arrive encore

Les nomades ont installé ici leurs campements. »

« *çawem çowa ri, riagey râda*

*Zoân la zekr das wa doâda »*

« Mes yeux attendent ton arrivée

Ma langue et mes mains s'adonnent à la prière. »

« *şokrânem peîd bou, binây bâne sar*

*Kora gelâlân lâfâw gerta war »*

« Mes prières sont pour toi, mon Dieu, qui veille d'en haut

Tu inondes les vallées par ta seule volonté. »

« *şokrânem peîd bou, kas serr mazânâ*

*Sefîd par la riw, zamin wa şânâ »*

« Merci mon Dieu car personne ne connaît ton secret

C'est toi qui habilles la terre de la neige. »

« *şokrânem peîd bou, âw şowa mâsen*

*Âqay Izrail<sup>80</sup>, benyâyam tâsen »*

« Merci mon Dieu pour les eaux qui sont glacées

Et monsieur Izraël prend vie. »

### f. *Hore* dans le contexte du vieillissement et de la fin de la vie<sup>81</sup> :

« *Hey deînâ dârân, hey donyâ dosân*

*Donyâ damîga, çîow şâro-bosân »*

« Ô, les riches, ô, les gens qui aiment ce monde

Attention, le monde est comme un potager, un jour il périlitera. »

« *Donyâ şeş danga, har şeşi bâya*

*Awalla aw kasa, wey donyâ şâya »*

« Le monde a six côtés, mais aucun n'a d'importance

Idiot est celui qui s'attache au monde. »

---

<sup>80</sup> Israël, l'ange de la mort dans certaines traditions.

<sup>81</sup> Les poésies 3,4 et 5 écrites par Alirezâ Khâni et Ali Qâsemi Mohammad à Kermanshah.

« *Na Rusam-e Zâl, na key kiyâny*  
*Huç baqâ neyri, ey donyây fâny* »  
 « Non Rostam-e Zâl, non Roi Kiyâniân  
 Ce monde ne reste pour personne. »  
 « *Jawall jawllagân, wa telfî dima*  
*Jawall haw jawalasu, menem pir bima* »  
 « J'ai déjà vu les monts lorsque j'étais petit  
 Le mont est tel qu'avant, alors que j'ai vieilli. »  
 « *Mâl arâ çowama, ganjh arâ kiema*  
*mgar neyâzânem merden la riema* »  
 « Je n'aime pas la maison, je n'aime pas le trésor  
 Aurais-je pu deviner quand adviendrait ma mort ? »  
 « *Piry kâmeli, çeşte badiga*  
*Kâlây nârawây, la had radyga* »  
 « La vieillesse est un âge difficile  
 Où l'on est semblable à des marchandises périmées. »

### **g. Keza, le hore triste**

Ce chant est le *hore* qui interprète les poésies tristes sur un rythme lent. *Keza* signifie « la tristesse » mais il a été remplacé par *hore* dans les régions d'Illam<sup>82</sup>.

#### **1.1.3. La place du hore dans la société**

Le *hore* est un chant improvisé et vivant car chaque interprétation est unique. Il est normalement interprété en dehors de la maison, dans une plaine. Selon Sey Qoli, c'est un chant de la plaine. Normalement, le public qui assiste à ce chant est restreint, il compte moins de dix personnes, majoritairement des hommes. Il n'y a pas de moment privilégié pour le *hore*, il est interprété lors de chaque réunion à laquelle assiste un *hore-çer* (chanteur de *hore*). Asrin Safari est la seule chanteuse connue de *hore*. Elle habite aujourd'hui le Kurdistan d'Iraq. Elle chante toujours avec son frère et utilise la technique du *Dodangi*<sup>83</sup> dans laquelle deux chants se répondent avec leur propre poésie. Le deuxième commence après le premier, dans une alternance de questions et de réponses.

L'apprentissage de ce chant ne requiert pas de professeur, il se transmet par imitation

<sup>82</sup> Illam est l'une des 30 provinces d'Iran, elle est située dans le sud-ouest du Kurdistan, à la frontière de l'Irak.

<sup>83</sup> « Voir le Cd (mp3) : Fichier 1.4. (*hore Dodangi*) ».

d'un chanteur favori et connu. Chaque chanteur de *hore* à qui l'on a posé la question « comment avez-vous appris ce chant », ils ont répondu : « j'aimais ce chant, et un jour j'ai essayé de le chanter », à l'instar de Sey Qoli.

Il a beaucoup été influencé par « le chant de la perdrix » qui est l'oiseau de la montagne. C'est le seul l'oiseau domestique chez les Kurdes du centre. Ils le chassent pour le capturer et le garder chez eux. Aussi, la technique du chant « perdrix » est plus proche du *tahrir*, que de la technique « avec la gorge » du *hore*. A l'exception de quelques chanteurs, la majorité ne croit malheureusement pas à cette idée. Il est possible que le *hore* se soit inspiré du chant « perdrix » au cours de l'histoire ancienne. Aucune recherche n'est menée actuellement sur ce chant ancien kurde.

Le *hore* est traditionnellement subdivisé en quatorze *maqâm*-s mais il existe beaucoup plus de genres, qui surgissent lors des pratiques culturelles. Ainsi aux *maqâm*-s anciens kurdes comme le *Jelow-shâhi*, le *Sahari* et le *Shâh-Hoseyni*, s'ajoutent des *hore* tels que le *Savâr-çer* (le cavalier) ou le *Qâçâqi-çer* (le caché). De plus, les différents dialectes sont utilisés dans les chants. Il faut rappeler que la musique kurde se situe dans un contexte d'influence persane, turque et arabe, et que le *hore* en est l'une des formes les plus primitives, qui n'a pas été altérée.

#### **Analyse d'une phrase du *hore* constitué par Sey Qoli Keshâwarz la forme A-B-A:**

«Voir le Cd (mp3) : Fichier 1.2. (Sey Qoli Keshawarz) »

| <i>Première partie</i>                  | <b>B. Deuxième partie</b> | <b>A. Troisième partie</b> |
|---|---------------------------|----------------------------|
| 1. Çer (technique vocale) <sup>84</sup> | 5. Poésie                 | 9. Çer                     |
| 2. Poésie                               | 4. <u>Silence</u>         | 6. Çer                     |
| 3. Çer                                  | 7. Poésie                 | 8. <u>Silence</u>          |
|   |                           | 10. Poésie                 |
|   |                           | 11. Çer                    |

<sup>84</sup> La technique d'utilisation de la voix pour le *hore* comme le *tahrir* dans la musique traditionnelle d'Iran, est spéciale, elle ajoute à la poésie du chant.

## 2. *Gurâni* (Kurdistan du centre de l’Iran et de l’Irak)

### 2.1. *Siâw-çamane*, le chant de l’amour et de la nature

Le troisième chant important pour cette recherche se nomme *siâw-çamane*. Ce terme est constitué de deux mots qui signifient littéralement « l’œil noir » ou « la rivière noire ». Le dialecte du *siâw-çamane* est le *gurâni* (*hawrâmi*), l’un des quatre dialectes principaux du Kurdistan. Malheureusement, il n’y a pas de relation claire entre le mot *siâw-çamane* et le chant, mais les gens ont beaucoup de respect pour le *siâw-çamane* tout comme le *hore*.

Il provient de l’Hawrâmân, une région montagneuse située entre l’Est de Sanandaj en Iran et l’ouest de Shahr-e Zur en Irak, au nord du Marivan iranien et au sud de Javanrud de Kermânchâh en Iran. La région d’Hawrâmân se partage en deux parties de part et d’autre du mont Shâhu, appelées Hawrâmân -Takht et Hawrâmân-Lahun. Effectivement les villes de Pave, Nowsud, Nowdesha ainsi que le village de Kimane sont situés à Hawrâmân-Takht dans la province du Kermanshah, tandis que les villes de Halabche, Tawile, Biyare et les villages de Dezli, Bandowel et Speriz sont situés à Hawrâmân -Lahun. Selon la localisation géographique, environ quatre-vingt pour cent de la région de l’Hawrâmân actuel se trouve dans le Kurdistan d’Iran.



Figure 19 : Hawrâmân-Takht

Le *siâw-çamane* est avec le *hore* l’un des chants archaïques et semble ne pas avoir été altéré. Il est proche du *hore* au niveau de l’interprétation. On peut souligner également les

éléments communs que sont les poésies d'amour décasyllabiques en deux couplets. Les différences essentielles entre le *siâw-çamane* et le *hore* résident dans l'interprétation rythmique et l'utilisation du dialecte. Le *siâw-çamane* s'interprète en solo a capella et sans instrument, mais il est de temps en temps accompagné à la main par un auditeur ou avec une percussion. Cette forme musicale se nomme le *çaple*.

Il existe un instrument à vent d'origine kurde appelé le *shemshâl* qui se joue en solo et représente aujourd'hui la caractéristique du chant *siâw-çamane* alors que ce dernier n'est normalement jamais accompagné d'un instrument. Nous pensons qu'il s'agit d'une expérience instrumentale, d'une piste de recherche pour tenter de s'approcher des versions d'origine du *siâw-çamane*. Le seul maître connu du *shemshâl* au Kurdistan est Qâla Marra. Il est malheureusement décédé il y a quelques années.

Nos recherches sur le *siâw-çamane*, nous ont conduits à un constat intéressant au sujet de son lien avec le chant de la perdrix. Cet oiseau est un symbole du chant dans la région comme chez tous les Kurdes d'ailleurs, car on le trouve dans chaque foyer<sup>85</sup>, et à Hawrâmân, la population affirme qu'il est à l'origine de ce chant.

Avec l'introduction du Soufisme dans la région de l'Hawraman par les derviches *Qâderi*, le *siâw-çamane* a également trouvé un usage mystique reconnu, comme le *Sheykhâne* ou le *Soufiâne*.

### **2.1.1. La poésie du *gurâni* (*hawrâmi*)**

Les *Yârsân* donnèrent une importance sacrée au dialecte *hawrâmi* qui était leur langue religieuse. Les poètes *Yârsân* qui étaient aussi les chefs religieux ont créé des œuvres précieuses dans ce dialecte depuis le IIe siècle après l'Hégire jusqu'à nos jours. L'apparition de ce dialecte en tant que langue unique est tout à fait différente de celle des autres dialectes, dans la mesure où il est lié aux pouvoirs politiques et demeure complètement sous l'influence des questions religieuses.

L'Hawrâmân est une région montagneuse, sèche et impraticable. Aussi, les conquérants n'ont-ils pas entrepris de s'y établir. Ses habitants n'avaient pas de relation avec les cours

---

<sup>85</sup> Bahman Hâj-Amini, *Music of Hawrâmân*, Mahoor, Téhéran, 2003, p. 22.

des rois et, contrairement aux autres régions du Kurdistan, aucune langue telle que le persan ou le turc n'a influencé leur langue maternelle qu'ils ont ainsi conservée pour exprimer leurs sentiments et leurs émotions les plus intimes. Grâce à leur histoire, lorsqu'elle est devenue en quelque sorte la langue des mosquées, ils n'ont ressenti aucun mépris vis-à-vis d'elle, et sont restés fidèles à leur tradition littéraire.

On considère les poèmes *hawrâmi* comme les plus authentiques de la poésie kurde car ils sont en harmonie parfaite avec la poésie de type *bayt*. Ils sont écrits par de grands poètes comme Seyyed Hawrâmi, Khânâye Qobâdi, Mirzâ Shafi Paveee, ou encore Vali Divane, qui est considéré comme le plus grand poète de cette période et de la littérature kurde (Parhizi, 2006 : 72).

L'une des caractéristiques des poèmes *hawrâmi* est leur écriture en vers syllabiques. Les poètes *hawrâmi* ont rarement composé leurs vers selon la métrique arabe (*aruth*). Le rythme le plus courant (valeur prosodique ou mesure) est le décasyllabique, c'est-à-dire que chaque hémistiche est composé de dix syllabes entrecoupées d'une pause après la cinquième syllabe. Dans le dialecte *hawrâmi*, le « *masnavi* » est la forme basique de tous les poèmes. Ainsi, le tercet, le *do-bayti* (distique), les *ghazal* (se dit d'une sorte de poème lyrique, généralement d'un poème amoureux) comptent moins de vingt vers. Les mille vers des contes versifiés sont toujours composés de deux hémistiches avec la même rime, mais les rimes de chaque vers peuvent varier de l'une à l'autre. Il arrive parfois dans les *masnavi* persans, comme le « *Shâh-Nâme* »<sup>86</sup> et le « *Masnavi Ma'navi* »<sup>87</sup>, que deux ou trois vers consécutifs s'achèvent sur la même rime. Mais dans le cas des poèmes *hawrami*, en particulier ceux des poètes des premiers cycles de cette période, cette figure rhétorique n'est pas considérée comme un hasard, mais comme une forme particulière (Parhizi, 2006 : 73).

Comme les poèmes de *bayt*, ils présentent des refrains élégants qui donnent au texte une musicalité et une harmonie spécifique. Par exemple, la répétition de la première moitié de l'hémistiche dans la seconde moitié du vers est très courante, en particulier dans les premiers vers. Cette figure rhétorique a été souvent utilisée par Mowlavi-kurd dans les poèmes lyriques (les *ghazal*).

---

<sup>86</sup> Ou *Livre des rois*, un poème épique retraçant l'histoire de l'Iran (Grand Iran) depuis la création du monde jusqu'à l'émergence de l'Islam, écrit aux alentours de l'an 1000 par Ferdowsi.

<sup>87</sup> Cet ouvrage du XVIII<sup>e</sup> siècle a été écrit en persan par le poète soufi Jalâl ud Din Rumi.



### 2.1.2. Les traces de ses origines

Dans le livre « *Almoajem fi maâyer ashâr ajam* », écrit par Shams Qeis Razi au XIII<sup>e</sup> siècle, « les Fhlvyat »<sup>88</sup> sont de belles poésies décasyllabiques de Hawrâmân qui portent aujourd'hui le nom de *do-bayti*<sup>89</sup>. Le *siâw-çamane* est aussi un vers décasyllabique et dans cette région, sa forme a été conservée jusqu'à nos jours.

La deuxième source importante du *siâw-çamane* est le « *Marifat wa Pir shâliâr zartoshti* » qui est un livre très ancien, de l'époque préislamique, écrit par le zoroastrien Pir-Shâliâr dans cette région. Selon l'ayatollah et grand chercheur kurde Mardukh, ce livre, avec ses paroles rythmiques, aurait été écrit avant l'Islam. Il est conservé aujourd'hui à Hawrâmân (Mardukh, 2000 : 223-224).

### 2.1.3. *Siâw-çamane* dans les croyances populaires

Ce chant a été créé à l'époque de Zoroastre pour exprimer le respect dû à Dieu. À l'époque Sassanide, le shah Khosrô est arrivé à Hawrâmân avec son grand musicien Bârbad, qui a composé un chant aujourd'hui appelé *siâw-çamane*. Ce chant a été interprété pour la première fois devant le grand prêtre zoroastrien Pir-Shâliâr qui portait un vêtement noir. C'est pourquoi on l'a ensuite nommé *siâw-çamane*.

### 2.1.4. Les styles du *siâw-çamane*

Tous les genres musicaux de l'Hawrâmân sont exécutés a capella.

#### -Le *darai* ou le *darayâne*

*Darai* signifie « la vallée ». Ce chant est relatif à la nature de cette région montagneuse et les thèmes poétiques évoquent la relation des gens avec la vie naturelle. Il n'est ni rythmique, ni mesuré. Il est aussi appelé *darai-Sheykhâne* lorsqu'il est interprété sur une poésie religieuse musulmane.

#### -Le *barzaçer*

Ce chant implique que la voix soit forte et haute afin qu'on l'entende de très loin. Selon

---

<sup>88</sup> Les poésies anciennes de Perse.

<sup>89</sup> Taqi Binesh, *Târikhe mokhtasare musiqi-e iran*, [Histoire de la musique iranienne], Arvin, Téhéran, 1996, p. 21.

le grand maître du *siâw-çamane* Osmân Hawrâmi « l'interprète du *barzaçer* doit avoir la capacité de couvrir avec son chant la distance qui sépare le pic du flanc de la montagne ». Il s'agit aussi d'un chant libre ou sans mesure.

### **-Le *Sheykhâne* et le *sôz***

C'est un chant spécial dans le *Khânaqâ* (couvent) des derviches *Qâderi*. Leur poésie évoque le prophète Mohammad ou le cheikh Qâder Gilâni, fondateur du *Qâderi*. Deux formes d'interprétation du *Sheykhâne* existent :

- Le *sôz*, quand il est libre ou sans rythme.
- Le *Sheykhâne*, avec rythme. L'instrument spécial et sacré est le *daf*.

Une parole du *Sheykhâne* par le derviche Mohammad-Sharif Wasi Oliâi (le respect du prophète) avec sa traduction :

« *Mohammadey âmina, sâhib Makao Madina, har tôl lâyeq am dina*

*Mohammadey qôrişi, dîwany hâbar arşi, aw matânî pey baxşi*

*Rişey dell darvişâni, ....*

*La ilâha illallâh (4 fois), salawât bô rasôll allâh, la ilâha illallâh*

*Yâ allâh o yâ nabi, yâ Mohammad yâ nabi, lâ ilâha illallâh*

*Allâh allâh ya allâh, salawât bô rasôl allâh, lâ ilâha illallâh »*

« Mohammad fils d'Amene, tu es le maître de la Mecque et de Médine, tu as inspiré cette religion.

Mohamed Qorishi a élargi la Justice, il a purifié les gens.

J'atteste qu'il n'y a de divinité digne d'adoration qu'Allâh et que Mohammad est Son messager ».

### **-Le *gôşi***

*Gôşi* signifie « oreille » en persan, et désigne aussi parfois la sagesse ou la compréhension.<sup>90</sup> Pour l'interpréter, le chanteur place ses mains sur ses oreilles. Ce geste pourrait être à l'origine du nom de ce chant. À Hawrâmân-Lahoun, il est appelé *Warda-Bazm*, qui signifie « petite fête ». En revanche, le mot « *bazm* » est présent dans tous les chants des gens d'Hawrâmân.

---

<sup>90</sup> Mohammad Rezâ Darvishi, *Haft orang, Moruri bar musiqi-e sonati va mahali Iran*, [Recherche sur la musique traditionnelle et folklorique en Iran], Téhéran, Hoze Honari, 1991, p. 111.

## **Groupe de chants de mariage du *siâw-çamane* :**

### **- Le *yârân-yâran* (mes amis, mes amis)**

Son nom signifie « les amis » et il tient lieu de « chant d'annonce » pour inviter à une cérémonie de mariage ou à d'autres évènements.

« *Ay yâran yâran dôsdarâ baydî*

*Yâna kaw nazarika men nişanem daidî* »

« Ô mes amies venez ici

Venez me montrer la maison de mon amour ».

### **- Le *çaple***

Le *siâw-çamane* s'interprète en solo et a cappella, mais il est accompagné parfois, lors des mariages, des battements de mains des auditeurs ou du chanteur. Cette forme se nomme le *çaple*. Le terme *çaple-rîzân* signifie « applaudir » et ce chant est accompagné par les danses « *çapi et râsa* », pendant les mariages.

### **- Le *bôtôr-bôtôr***

Ce chant est interprété quand la famille du jeune marié s'apprête à se rendre dans la maison de sa belle-fille. Les gens chantent le *baâ-baâ* quand celle-ci part vers sa future maison, celle de son mari. À la fin de la cérémonie de mariage, une danse est exécutée qui porte le nom de *sijâr* (trois fois), relatif aux mouvements des pieds.

Une parole de *bôtôr-bôtôr* rapportée par Bahman Haj-Amini :<sup>91</sup>

« *Bôk dar nâyeh, bôk dar nâyeh- wawila la mâl bô dar nâyeh*

*Aspi jhîri reqa nalla, aliş kour bô bôk menâla* »

« La belle-fille ne vient pas, pourquoi ne sort-elle pas de la maison

Le fer à cheval est fort, peut-être sa mère est-elle aveugle et la belle-fille est très jeune ».

### **- Le *garyân***

C'est une danse traditionnelle qui commence au début de la cérémonie du mariage avec le chant.

---

<sup>91</sup> Bahman Hâj-Amini, *Music of Hawraman*, op. cit., p. 20.

### 2.1.5. Les maîtres du *siâw-çamane*

#### - Osmân Hawrâmi



Figure 20 : Le chanteur de *siâw-camane* (Osmân)

Le grand maître actuel à Hawrâmân est Osmân Hawrâmi ou Keimne. Il est né en 1936 au sein du village de Keimne dans la région du Hawrâmân-Takht en Iran. Il a appris ce chant auprès de ses parents et, petit à petit, a commencé à chanter en public dans les cérémonies. En 1960, il est devenu un grand chanteur, très reconnu dans l'Hawrâmân, alors qu'il n'avait que vingt quatre ans. Il a travaillé avec la télévision de Kermanshah. En 1970, il a été emprisonné quelques années par le gouvernement iranien pour avoir interprété une chanson évoquant l'idée d'une nation kurde. Il a chanté lors de l'assassinat des habitants de la ville de Halabjah par Saddam Hosen à la fin de la guerre irako-iranienne. Malheureusement il ne peut plus chanter depuis plus de vingt ans, du fait d'une maladie de la gorge. Il a composé et enregistré environ trois cents *siâw-çamane* sur cassettes, vidéos et cd. Il a un fils nommé « *delsôz* » à qui il a transmis ses connaissances musicales.

#### - Sabâh Hawrâmi

Le grand *Siâw-çamane-çer* de la région de l'Hawrâmân-Lahoun irakien s'appelle Sabâh Hawrâmi. Il a vu le jour en 1963 dans le village de Xâr-Gilân, il est malheureusement décédé à 49 ans. Il était très connu et a chanté plusieurs *siâw-çamane*.

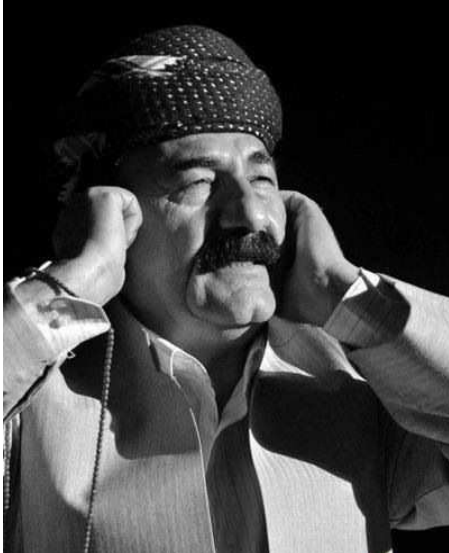


Figure 21 : Sabâh Hawrami

### Les autres chanteurs connus de *siâw-çamane* sont :

Ahmad Nâzari, Haj Mohammad Rawesh, Mohammad Bakhshesh, Mohammad-Hoseyn Mohammad-Rahim, Mâm Zuraw, Mâm Majnôn, Mâm Heydar Lotfi, Mâm Âref Darbiâreh, Hasan Rahmani Siâw et Hoseyn Mohammad Rashid.

Le mot « *mâm* » signifie « maître ». On le place avant le nom des maîtres.

Un *siâw-çamane* d'Osmân Hawrâmi portant le titre de *rafîq* ou « ami » (paroles et traduction) :

« *Jasar bananâ rafîq ây wey beşnâsa dangem, ax leîlo ây low (Leîl)*

*Men tîzakey gharibî âx niştowa wa rangem, ax leîlo ây low (Leîl)*

*Siâw-çamane wa âx Siâw-çamane, ax leîlo ây low (Leîl)*

*Hawraman jhiagey âx Siâw-çamane, ax leîlo ây low (Leîl)*

*Jhiagey sîrâno beheştîmâna, ax leîlo ây low (Leîl)*

*Baxowâ rafîq giyan hân ja dâmîneş âx çamay âwy sar, ax leîlo ây low (Leîl)*

*Tâmô wa şîrîniş jâ waştar jakosar, ax leîlo ây low (Leîl) »*

« Au sommet de la montagne, ô mon amie souviens-toi de ma voix,

Mon visage est fatigué comme celui d'un homme étrange »

« *Siâw-çamane ô siâw-çamane,*

*Hawraman est la place du siâw-çamane »*

« Il est comme notre paradis et comme une promenade,

Mon amie, il y a une source (âwy sar) à flanc de coteau,

Cette source a une eau douce et meilleure que celle du paradis. »

**Analyse d'une phrase du *siâw-çamane* d'Osmân Hawrâmi «Voir le Cd (mp3) : Fichier 3 (*siâw-çamane*) »**

Ce chant est constitué de deux parties (A - B) :

### **A. Première partie**

1. Couplet 1 et à la fin du *keza* (technique vocal du *siâw-çamane*)
2. Couplet 2 et à la fin du *keza*
3. Couplet 3 et à la fin du *keza*
4. descente mélodique avec le *keza*

### **B. Deuxième partie**

5. Couplet 4 et à la fin du *keza*
6. Couplet 5 et à la fin du *keza*
7. Couplet 6 et à la fin du *keza*
8. descente mélodique avec le *keza*

## CHAPITRE VI : Les chants épiques

### 1. *Sorani* (Kurdistan du nord-est de l'Iran et de l'ouest de l'Irak)

#### 1.1. *Bayt*, le chant épique

La culture orale kurde comporte de nombreuses légendes qui se présentent sous forme de récits rythmiques et syllabiques. Leur narration est réalisée par les chanteurs qui en sont également les auteurs. Le *bayt* est l'un de ces chants parfois appelé « *bâwere* », ce qui signifie « franc » dans certaines régions. Ce terme vient du dialecte *gurâni* et signifie littéralement « couplet » alors qu'en arabe il signifie « vers ». Le chanteur de *bayt* s'appelle le *bayt-bijh*, ou *bayt -wijh*, ce qui veut dire « raconter ». Ce chant vient du nord-est du Kurdistan iranien, notamment des régions comme Mokriân en Iran et de la plaine d'Erbil en Irak.

Il date de l'époque Safavide, au XVIIe siècle, mais est plus récent que le *hore* et le *siâw-çamane*.<sup>92</sup> En général, chaque interprétation du *bayt* commence par une introduction sans mélodie, puis le chanteur poursuit le récit avec une ou deux mélodies fixées selon le système des *dastgâh* persans (parmi lesquels le *Shur*). Dans certains *bayt*, les mélodies des hommes et des femmes sont différentes, en particulier concernant les histoires amoureuses. Normalement la durée de l'interprétation varie entre une et deux heures. Chaque *bayt* a une mélodie spéciale selon les chanteurs, ceux-ci sont donc très attentifs lorsque l'un d'entre eux l'interprète.

Les *bayt* sont des histoires folkloriques dont l'homme est le sujet central depuis un passé lointain et jusqu'à nos jours. Les recherches en kurde dédiées aux histoires folkloriques en vers sont si nombreuses que nous n'en citerons que quelques unes.

Certaines sont en prose et d'autres en vers, mais la majorité est un mixte des deux. Cette mixité semble être une forme adaptée pour ce genre littéraire, car ces histoires pouvaient être lues oralement par les lecteurs des *bayt* dans les cénacles mais également exprimées de manière musicale. Elles représentaient un moyen de divertissement convivial nocturne (le *şab-çare* : sucrerie ou fruits sec qu'on grignote la nuit quand on veille) car à l'époque, il n'existait ni radio, ni télévision, ni cinéma. Ainsi, la nature de ce genre d'histoires

---

<sup>92</sup> Naman Kazemi, *Musiqi-e qome kurd*, [La musique de l'ethnie kurde], Téhéran, Farhangestan Honar, 2010, p. 204.

permettait au lecteur de *bayt* de garder la structure du récit tout en passant très vite sur certaines parties qui apparaissaient moins importantes à l'instant de l'énoncé ou bien d'insister sur d'autres pour les mettre en valeur. C'est ainsi que le lecteur de *bayt* utilisait librement son art de conteur pour provoquer, au fil de l'histoire, des émotions chez les auditeurs tout en les divertissant.

Le mot *bayt* dans la poésie persane et arabe désigne un distique composé de deux vers. Mais ici sa définition est tout à fait différente, il renvoie à une histoire orale qui peut être soit en vers, soit en prose.

### **1.1.1. Les formes**

#### **a. *Heyrân***

C'est un chant du nord du Kurdistan iranien, écrit dans le dialecte *sorani*. Il présente trois couplets similaires ainsi que trois rimes dans chaque vers (au début, au milieu et à la fin), avec le même mètre, en harmonie. Il traite de l'éloignement de l'amour. Il provient de la région de Mokriyân (Mahâbâd) dans le Kurdistan d'Iran. Généralement ce chant est interprété dans les *maqâm-s Hoseyni* ou *Hejâz*. Ce dernier est semblable au *Shur* dans le *dastgâh* persan.

#### **b. *Lâwek***

Le chant du nord de Kurdistan irakien est en dialecte *kurmanji*. Ses poésies sont plus longues que celles du *heyârân*. Les *maqâm-s* Kurdes du Khorasan du nord-est de l'Iran, comme « *Lu, hey lalû şowân et lilâne* », sont des *lâwek* et sont issus du *Châhârgâh* et du *dastgâh* persan.<sup>93</sup>

### **1.1.2. Le nombre de *bayt* existants**

Fattâh Qâzi a déclaré, dans l'introduction de l'un des cinq livres qu'il a publié sur le sujet, que le nombre des *bayt* connus est d'environ deux cents. Pour sa part, S. Safizâde, qui est l'auteur de « L'histoire de la littérature kurde », en a mentionné environ cent

---

<sup>93</sup> Javid Hushang, *Âshnai bâ musiqi-e navâhi Iran*, [La connaissance de la musique folklorique iranienne], Téhéran, Soreh Mehr, 2004, p. 65.



soixante dans le chapitre intitulé « les *bayt* collectés et enregistrés jusqu'à présent » (S. Safizâde, 1992 : 150).

Quelques *bayt* bien connus ont été écrits sous la forme de poésies classiques (Syllabique). Le plus fameux de ces écrits est le recueil de poèmes « *Mam û Zin* » d'Ahmad Khâni, le grand poète kurde, qui l'a composé en 1105 après l'Hégire.

### **1.1.3. Le sujet des *bayt***

Les sujets abordés embrassent tous les types de littérature : religieuse, mystique, épique, martiale et historique, ainsi que les histoires dramatiques, amoureuses, pastorales et descriptives de la nature. Il en existe certains qui réunissent plusieurs types littéraires sous la forme d'une belle histoire. Les *bayt* comme « la conquête de la forteresse de Kheybar » et « Mohammad Hanafie » sont des épopées islamiques. Les histoires telles que « cheikh Farrokh et Khâtun Asti » et « cheikh Sanân » ont un thème dramatico-mystique. Le *bayt* « Damdam » est un récit épique et historique. *Mam û Zin* et des dizaines d'autres *bayt* racontent des histoires d'amours contrariés tandis que « Lâs et Khazâl » et plusieurs autres *bayt* relatent des histoires d'amours heureux. Un grand nombre de *bayt*, que leur thématique soit militaire, romantique, mystique, etc., sont basés sur des événements historiques réels et mettent en scène des héros du temps passé, lointain ou proche. Aujourd'hui, nous connaissons les personnages des *bayt*, dont les aventures nous sont racontées dans leurs récits. Certains d'entre eux sont : Lashkari, Abd-al-Rahmân, le roi de Baban, Khân Zarrin dast, les héros du *bayt* « Damdam », « Samsâm », etc.

On y trouve également des fictions, des histoires mythologiques et allégoriques, comme dans le *bayt* « Kal (teigneux) et le Lion » qui est une allégorie racontée sous la forme d'une fable éducative.

### **1.1.4. Les poètes des *bayt***

Savâre Ilkhâni-Zâde, le poète contemporain kurde (décédé), affirmait dans ses écrits que la classification des poèmes des *bayt* parmi la littérature folklorique était une erreur commise par les auteurs irakiens et les académiciens soviétiques. En effet, tous les *bayt* possèdent les caractéristiques d'un style littéraire indépendant. C'est une expression particulière liée à un temps précis, ainsi qu'à des conditions économiques et sociales

définies. Plusieurs poètes de cette période sont parfaitement connus (Parhizi, 2006 : 59).

Mais la vie nomade et le manque d'éducation des gens ont causé l'altération et la perte des *bayt*, car ces poèmes et ces histoires étaient rarement écrites et encore moins enregistrées, ainsi les noms de leurs poètes ont été en partie oubliés après leurs morts et leurs textes déformés au fil du temps.

S. Ilkhâni-Zade ajoute que « ces poèmes appartiennent au public » et qu'il est difficile, voire impossible d'en déterminer les auteurs. D'après lui, la qualité d'un poème ou d'un récit dépend complètement du talent poétique, de l'éloquence, des savoirs folkloriques et de l'enthousiasme littéraire du dernier narrateur enregistré.

Parmi tous ces récits, les plus intéressants sont ceux qui reposent sur la culture populaire et, à travers leurs images, permettent de la visualiser, de la rendre vivante. L'éloquence et l'ardeur littéraire utilisées pour raconter un *bayt* doivent être considérées comme le critère de jugement d'une œuvre. Mais la similitude ou la dissemblance d'un *bayt* avec son style d'origine ne semble pas être un critère pertinent pour le juger. Cependant, il existe des morceaux qui restent originaux : ces *bayt* interprétés de temps à autre par des personnes âgées dotées du goût poétique, sans autre prétention que celle de posséder une aptitude à les chanter. Par ailleurs, ils ont une valeur importante, car chaque *bayt* embrasse une partie de la culture populaire, comme la langue ou les diverses mœurs.

Les poèmes composés à la manière des *bayt* varient considérablement dans la forme et le style. Les compositeurs des *bayt* ne se sont limités à aucune forme. Ils ont une grande maîtrise de l'art de la poésie (versification) et de la mesure. Les poèmes sont construits en hémistiches courts ou longs dont le nombre diffère d'une strophe à l'autre, et dont le nombre de syllabes varie.

La rime est libre de sorte qu'il arrive parfois, lorsque le poète peine à en trouver une, qu'il introduise quelques hémistiches sans rime au milieu d'un poème.

Dans certains *bayt*, les hémistiches sont sans rime, Nima écrit à ce sujet : « la rime est comme la sonnette du texte », et les hémistiches sans rime semblent être reliés par des fils invisibles à ceux avec rime grâce à l'habileté du poète qui utilise la rime uniquement pour traduire des émotions complexes et intimes. Ce genre poétique libre a permis à ces

auteurs d'exprimer leurs sentiments les plus profonds ainsi que leurs pensées avec une grande habileté poétique. Le contenu (la substance) du vers est supérieur à sa forme.

Les termes utilisés dans la poésie à la manière *bayt* forment un genre lexical pur de la langue intacte des anciens Kurdes. Ces vers sont composés d'une centaine de sortes de mélodies et aucune limite n'est fixée à la répétition des refrains. Il apparaît très difficile d'énumérer et de décrire toutes les techniques déployées par les poètes pour créer de tels poèmes, d'apparence simple et facile.

À propos de certaines caractéristiques formelles, M. Fatâh Ghâzi explique :

« En regardant la construction des *bayt*, on les trouve strophiques. Chaque strophe se construit de quelques hémistiches qui ont la même rime. Quelquefois les termes employés pour la rime ne se ressemblent que très peu et les hémistiches dans chaque strophe peuvent être différents par leurs rythmes » (Parhizi, 2006 : 58).

Il poursuit : « comme nous le savons, « l'hémistiche » est l'élément constitutif de la construction d'un *bayt*. L'ensemble des hémistiches qui ont la même rime constituent une « strophe » et l'ensemble des strophes composent un *bayt* ».

Dans les *bayt*, on trouve deux types d'hémistiches. L'un est court, ainsi le nombre de ses syllabes varie de sept à douze. L'autre est long et le nombre de ses syllabes peut s'élever à plus de 22. Ces deux modèles d'hémistiches comportent des différences essentielles dans les rythmes et sont bien distincts l'un de l'autre. Il semble qu'en termes de rhétorique et d'expressivité, l'hémistiche long soit supérieur à l'hémistiche court.

### 1.1.5. Les *Bayt* principaux des autres dialectes

#### a. En dialecte *kurmanji* du nord du Kurdistan

*Mam û Zin, Xenj wa Siâmand, Mehr wa wafa, Lâs wa xazâl, Bahram wa golangâm, Naser wa mâl-mâl zanbil foroush, Zohre wa Moştari, Zine wa gezall, Xâtun Âsti, Ahmad şang, Mansour wa fadai, Mohammad Hanifeh.*

L'histoire de *Mam û Zin* :

Cette histoire en versets a été écrite par Ahmad Khâni (1651-1707), le grand poète kurde du *Kurmanji*. Il est né dans la région de Bayazid au nord du Kurdistan (Province de Jolmarg en Turquie). Khâni a écrit en langue kurde, persane et arabe. En 1963, il a rédigé un dictionnaire kurde-arabe pour les enfants. Sa tombe se trouve dans la ville de Dagho-Bâyazid en Turquie et est devenue aujourd'hui un sanctuaire. Son livre « *Mam û Zin* » compte 2 650 vers et porte sur l'indépendance des Kurdes. Voici son histoire :<sup>94</sup>

«À partir de la moitié du X<sup>IV</sup>e siècle, une certaine évolution culturelle a affecté le Kurdistan. Amir Zein-adin, l'un des dirigeants kurdes dans la région Botân (Kurdistan en Turquie) était auparavant représentant du gouvernement au port d'Eskandaran. Il avait deux belles filles nommées « Setti et Zin » qui étaient célèbres pour leur beauté et leur charme dans toute la région. L'un des lieutenants d'Amir Zein-din appelé Eskandar, avait trois fils nommés « Tajdin, Chakaw et Haifu » qui étaient connus pour leur bravoure et leur courage. Tajdin avait un ami proche portant le prénom de Mam. L'un des premiers jours du nouvel an (au printemps) lorsque la nature est au sommet de sa beauté, Amir Zein-din sortit de la ville de Botân avec son entourage afin de célébrer Nowroz. Les princes et les princesses dansèrent au cœur de la nature et c'est alors que Tajdin eut un coup de foudre pour Setti tandis que Mam, en un regard, tomba amoureux de Zin. Après un certain temps, Tajdin fit sa demande en mariage à Setti et ils se marièrent rapidement. Par contre « Mam » resta amoureux en cachette, il souffrait de la solitude. Une personne souhaitait empêcher le mariage de Mam et Zin, il s'agissait du portier du château d'Amir Zein-din. Il était si méchant qu'on le surnommait « Bakar Shitân » ou le diable. Il révéla à Amir l'histoire de cet amour secret et en conséquence, Mam fut jeté en prison et Zin alla également croupir dans une cave sombre. Après un certain temps, le roi regrettant sa décision, les pardonna mais c'était trop tard car Mam était mort en prison. Lorsque Zin entendit cette douloureuse nouvelle, elle courut vers la tombe de Mam et se laissa mourir de tristesse près de celle-ci. Quant à « Bakar Shitân », il fut assassiné par

---

<sup>94</sup> Mohammad Ali Soltani, *Hadiqe soltâni*, [Histoire des grands poètes kurde], Kalhor, Téhéran, 1985, p. 53.

Tajdin (l'ami proche de Mam) non loin des tombes de « *Mam û Zin* ». Suite à l'assassinat de « Bakar Shitân », une épine immortelle germa. Aujourd'hui encore elle persiste et empêche cet amour à tout jamais. »

Cette histoire été traduite en russe par Margaret Rodinko en 1962 ainsi qu'en allemand par Oskar Man en 1903, sous le titre de *Mam û Zin*.

## **b. En dialecte *gurâni* du sud de Kurdistan**

### **- *Shânâme-kurdi* (livre des rois)**

Ce livre s'inspire du Shâh-Nâme écrit par Ferdowsi (Xe siècle) mais ses auteurs sont inconnus car ils ne savaient ni lire, ni écrire. Il y existe aussi une version du *Shânâme-kurdi* conservée par Mostafâ Ben Mahmud Gurâni, avec des corrections d'Iraj Bahrami. On relève beaucoup d'incohérences dans les histoires qu'elle rapporte. Il y est dit, par exemple, que Rostam, le grand héros de l'époque préislamique, recevait parfois l'aide de l'imam Ali, de confession islamique, pour vaincre ses ennemis ; ce fait semble impossible car ces personnages ne sont pas contemporains l'un de l'autre. Peut-être ce problème vient-il du fait que les écrivains n'avaient pas lu le Shâh-Nâme de Ferdowsi et ont cependant utilisé les autres histoires, puisées dans le système de la littérature orale. On peut toutefois séparer les récits du *Shânâme-kurdi* en deux parties ; la première contenant des histoires identiques à celles de Ferdowsi mais en langue kurde, et la deuxième rapportant des histoires et des noms qui diffèrent de ceux évoqués par le poète persan mais utilisent la même thématique et la même technique littéraire que les siennes.<sup>95</sup>

- *Khoso wa Shirin* écrit par Khânâ Qobadi

- *Shirin wa Farhad* écrit par Molla Walad Xân Gurân et Almas-Khân Kandolehy

- *Leyli wa Majnun* écrit par Aziz Weysi, ce livre provient d'Asher-Shoarâ par l'intermédiaire d'Ebn-Qatibeyh Dinawari, le grand auteur kurde du VIIIe siècle.

---

<sup>95</sup> Mahmud-Gurâni Mostafâ Ben Mahmud, *Shânâme-kurdi*, [Histoire des rois en la langue kurde], collection d'Iraj Bahrami, Ana, 2010, p. 3.

### 1.1.6. Les chanteurs de *bayt* (*bayt-bij*) du Kurdistan de l'Iran et de l'Irak

Xezer Qâderi est un grand chanteur de *bayt*, né en 1934 dans la région de Sardasht au sein du Kurdistan iranien. Il a commencé à chanter à l'âge de 12 ans, et a appris le chant *heyran* auprès du maître Hasan Rasul Sisâvai. Il raconte l'histoire de son apprentissage des chants ou des *maqâm*-s :

«Le chant *lâwek* m'a été appris par un vieil homme dans un restaurant en Irak, alors que je travaillais pour une caravane. Le vieil homme était fatigué mais à la demande des gens, il a chanté avec sa belle voix un *lâwek* appelé « *Siweh-Xân* ». J'ai ensuite essayé d'apprendre ce chant tout au long du chemin de retour en Iran. Et pour les autres *maqâm*-s, quand j'étais jeune, je travaillais avec un troupeau, je chantais toute la journée. Petit à petit, j'ai compris que je pouvais chanter en public sans faire d'erreur et enfin je suis devenu chanteur mais j'ai toujours chanté bénévolement pour chaque personne qui me le demandait et jusqu'à aujourd'hui, je ne connais pas d'interprétation pour un mariage ou pour une occasion heureuse. J'ai toujours chanté bénévolement pour chaque personne, excepté pour mon Dieu dont j'ai toujours besoin. Je jouais le *shemshâl* ou le *belwir* quand j'étais jeune et mon instrument à vent en bois a été fabriqué il y a 50 ans, mais j'ai aussi le même en métal car le *shemshâl* normal est toujours en métal. »<sup>96</sup>



Figure 22 : Xezer Qaderi

---

<sup>96</sup> Traduit par mes soins.

Les autre *bayt-bij* du Kurdistan de l'Iran et de l'Irak sont :

- Hasan Sisâwâi, Rasoul Gardi, Tâher Toufiq et Borhân Khoshnâw (en Irak).
- Salâh Khezeri, Hâj Mahmud Aziz et Kadkhodâ Abdollâh, Mohammad Rasuli, Qâder Ostâd Ebrâhimi, Xeder Mollâ Rahimi, Omar Majid et Qâder Xosravi (en Iran). Ainsi que Mohammad Bitân et Ali Kerdâr qui appartiennent à des époques anciennes.

Analyse d'une phrase de *bayt* par Xezer Qâderi constituée de deux parties A – B :

«Voir le Cd (mp3) : Fichier 4 (le *bayt* Xezer Qâderi) »

### **A. Première partie**

1. Couplet 1 et à la fin à la technique vocale
2. *t.v.*<sup>97</sup> longue
3. Couplet 2 et à la fin à la *t.v.*
4. Silence

### **B. Deuxième partie**

5. Couplet 3 sans *t.v.* et très rapide
6. Couplet 4 sans *t.v.* et très rapide
7. Choisi un mot à la fin de cette phrase descendre comme un vers à la *t.v.*

---

<sup>97</sup> Nous avons choisi l'abréviation « *t.v.* » pour « technique vocale ».

## 2. *Kurmanji* (Khorasan d'Iran)

Avant de commencer, nous allons indiquer les sources principales auxquelles nous avons eu recours lors de la rédaction de ce chapitre, parmi lesquelles les articles et ouvrages de W. Ivanov (1926-1927), Ameneh Youssefzadeh (1991), Mohammad-Rauf Tavakoli (2002-1989), Steven Blum (1978), Mohammad-Taqi Binesh (1997), Kalimollâh Tohadi (1990), G. Doerfer (1992).

Nous sommes appuyés plus particulièrement sur les ouvrages de Youssefzadeh, « *Rameshgaran shomal Khorasan: Bakhshi va repertvare ou 2009* », « Les bardes du Khorasan iranien : le *bakhshi* et son répertoire, 2009 », et Stephen Blum, « *Persian Folksong in Mashhad (Iran), 1969* » et « *The Concept of the 'Asheq in Northern Khorasan, 1972* ».

### 2.1. Les chants épiques des Kurdes du Khorasan

Au cours des derniers siècles, se sont installées au nord du Khorasan, quatre tribus distinctes qui échangeaient leurs savoirs et pratiques dans tous les domaines, tant social que financier et culturel. L'un des aspects du domaine culturel est l'alternance de la musique populaire au sein de ces tribus. Les Turcs, les Turkmènes, les Kurmanj, et les Tât (ou *daris*, qui sont devenus minoritaires) sont les tribus les plus distinctives qui se sont installées dans cette région d'Iran. Le titre *bakhshi*, qui renvoie aux narrateurs et aux *khoniyâgar* de la musique des Kurdes, des Turcs et des Tât, est certainement tiré de la culture des Turkmènes d'Asie centrale et d'Iran. Chez les Turcs de la région, ce titre est remplacé par *âsheq*. Il faut préciser que la vulgarisation de l'expression *âsheq* (l'équivalent de *bakhshi*), qui se réfère aux principaux *khoniyâgar* et aux narrateurs chez les Turcs, les Caucasiens et les Transcaucasiens, est due à la pénétration de la culture turque dans la région. Toutefois l'expression *âsheq*, contrairement à son sens propre et à son emploi chez les Turcs et les Caucasiens, désigne « ceux qui égayent les fêtes ». Les joueurs de *zurnâ*, *kamânche*, *qoshme* et tous ceux qui sont chargés d'animer la fête, sont réunis dans cette catégorie. Ces remplacements et ces emprunts existent dans toutes les cultures Tât et turques ainsi que dans leur musique. Dans l'ensemble de ces cultures, les noces et autres fêtes sont organisées par les *âsheq* et accompagnées de musiques dédiées à la danse, avec des instruments comme les *qoshme*, *zurnâ*, *dâyere*, *dohol*.



Le *dotâr*, avec un second équivalent, est l'instrument principal des *bakhshi*. Ceux-ci narrent souvent leurs récits en *kurmanji*, turc et tât. L'utilisation de narrations précises et communes est l'une de leurs particularités. Ils utilisent normalement deux accords, nommés accord turc et accord kurde ou bien *bam kuk* (en quinte et *zil kuk* (quarte)).

L'emploi de l'accord turc par les *bakhshi* turcs est lié à leur gamme de sons. Malgré ces points communs dans la musique, qui rendent en apparence inséparables les styles artistiques de ces quatre cultures, nous considérons, après un examen plus approfondi, que l'art des *bakhshi* turcs et turkmènes est plus riche. Il faut noter que la connaissance et l'art des *bakhshi* Tât et *kurmanj* proviennent des écoles de musique des Turcs de l'est et d'Asie centrale, ainsi que de la sagesse de leurs *Khoniyâgar*, puisque la musique des *bakhshi* est fondée sur ces écoles et non sur celles des Tât et des *Kurmanj*.

Les principes de la musique chez tous les *bakhshi* sont les poésies et les narrations. Ces récits sont le résultat de l'art développé par les *Khoniyâgar* et les écoles, comme celle d'*âsheq* en Iran et dans le Caucase, si l'on considère la langue principale de ces poèmes (le turc), leurs titres, la structure de leurs contes, leur caractère narratif, la poésie, l'instrument, les chansons, sans oublier les petits récits, satires et parodies. Ce genre de poèmes musicaux comporte évidemment des différences avec le genre narratif nommé « *bayt* », qui est l'une des manières les plus essentielles de conter chez les Kurdes d'Iran et du monde. En fait, la manière de conter, chez les chanteurs de *bayt* du Kurdistan d'Iran, de Turquie et d'Iraq et enfin chez les Kurdes immigrés (les *kurmanj*), est dans ce domaine en contradiction avec l'art des *bakhshi* du nord du Khorasan. Même dans les différentes régions, la méthode empruntée par les chanteurs de poèmes et les conteurs *Khoniyâgar* daris est en contradiction avec l'art des *bakhshi* du point de vue de l'essence et de la structure des contes. Ceci montre la provenance de l'art *bakhshi*, mais n'empêche pas les *bakhshi* Tât et *kurmanj* d'être meilleurs que les *bakhshi* turcs et turkmènes en termes de réalisation et de maîtrise.

On peut évoquer certains cas dans lesquels les *bakhshi* Tât et *kurmanj* se montraient plus habiles et plus performants en réalisant des narrations en langues diverses, que les *bakhshi* turcs et turkmènes ; il faut ajouter que le voisinage de ces tribus et l'alliance occasionnelle de leurs cérémonies nécessitent une réalisation en trois langues : turc,

turkmène et *kurmanj*, afin de satisfaire toutes les personnes présentes. Les enregistrements de *bakhshi* de Soltân Rida dans ces trois langues, en atteste.

L'expression « *âsheq* » est aujourd'hui utilisée pour désigner ceux qui jouent dans les noces et les associations sociales. La plupart de ces interprètes sont kurdes mais connaissent bien le répertoire turc ou persan de la chanson et de la musique de danse. Les instruments joués par un *âsheq*, comme le *zurnâ*, le *kamânche* et le *qoshme*, sont liés à la culture des Kurdes. Parfois, l'*âsheq* semble être un villageois ou un nomade bien qu'il travaille à la ville. La croyance selon laquelle un *âsheq* joue selon un style précis « villageois ou citoyen » n'est pas toute à fait exacte, car les styles musicaux de son répertoire ne sont pas très différents de ceux d'un musicien urbain.

Les chanteurs du Khorasan attribuent un petit répertoire de poèmes kurdes et turcs aux *âsheq* légendaires, comme Ja'far Qoli, Khâje Hasan et Makhtum Qoli. Ces poèmes sont souvent chantés par les *bakhshi* sur des mélodies qui rappellent les longs poèmes narratifs turcs et kurdes. Tout comme ce dernier répertoire, le poème amoureux est décrit comme « affectueux et ancien » et son chant est souvent accompagné du *dotâr*. Des mélodies particulières, comme *Navâ'i* (poésie de Ja'far Qoli), ont acquis une renommée légendaire grâce à leur poète.

Les éléments qui distinguent les deux dernières formes musicales l'une de l'autre sont la vulgarisation volontaire de la première, concentrée sur la joie et contournant toutes les règles, et la perpétuation consciente des anciennes traditions dans la deuxième. Il semble que les structures rythmiques présentes dans les quatre premiers exemples, soient des techniques visant à éclaircir le sens des textes et à transmettre le sentiment. L'auteur de ce répertoire est confronté à la nécessité de confirmer ses apprentissages et son habileté par la réalisation d'une note convenant aux textes.

Les Kurdes du Khorasan, contraints à immigrer et à s'installer dans cette province, ont apparemment emprunté des éléments des styles musicaux des Turcs pour résister à l'influence des Turkmènes et des Ouzbeks.

Il faut mentionner le fait que la littérature orale des Turcs installés au Khorasan est influencée par le mysticisme soufie depuis le Xe siècle.<sup>98</sup> L'étude des liens entre les poésies soufies persane et turque sort du champ de cette étude.

La variation des définitions du mot *âsheq*, utilisé pour désigner un acteur ou un personnage historique, témoigne de la spécialisation des rôles professionnels engendrée par l'évolution des relations entre les tribus. En suivant des modèles citoyens et persans, les Kurdes sont capables de réagir comme des musiciens populaires. Le « folklore » kurde bénéficie d'une protection officielle, comme en atteste « l'émission kurde » diffusée par *radio Mashhad*, qui vulgarise le style standardisé « Kurde du Khorasan » de la musique populaire. Par ailleurs, le riche répertoire des Turcs *bakhshi* est complètement ignoré.

À d'autres égards, les Turcs ont résisté à l'intégration des modèles sociaux de la culture musicale persane : ce rejet total (dû aux contraintes religieuses) est plus visible chez les Turcs qu'au sein des autres peuples. Les études futures sur le style « transcendant » utilisé par les *bakhshi* éclairciront les aspects importants de l'identité sociale des Turcs, leur façon d'exister dans leur monde et leur manière d'appréhender l'importance de l'histoire. (Blum, 1972 : 25)

Les Kurdes étaient jusqu'à récemment le plus grand peuple nomade. Les *bakhshi* kurdes étaient la plupart du temps au service des autorités des tribus et des peuplades, et leurs répertoires évoquent les événements de cette vie mobile et reflètent les événements sportifs, les guerres tribales, et les rebellions contre le gouvernement central. Nous constatons ainsi un processus d'idéalisation de ces héros dont le précurseur est, d'une certaine façon, le personnage de Kouroglu. Ivanov, résidant dans le nord du Khorasan entre les années 1918 et 1920, déclarait à ce sujet : « Je ne peux certainement pas dire que les *Râmeshgar* chantent les chansons kurdes ».

Selon lui, la poésie populaire raconte l'aventure d'un seul personnage et ne relate ni histoire, ni petits récits. La théorie de Blum, qui parle de répertoire poétique anecdotique kurde, est incompatible avec les déclarations d'Ivanov.

---

<sup>98</sup> Stephen Blum, "The Concept of the 'Asheq in Northern Khorasan", *Asian Music IV/1 (1972)*. (Trad. Hooman Asadi, « *Mafhum âsheq dar farhang musiqaiê shomâle Khorasan* », Téhéran, Mahoor, vol. 17, 2002, p. 25.

La plupart des poèmes kurdes présents aujourd'hui dans le répertoire des *Râmeshgar* du Khorasan sont les œuvres de Ja'far Qoli ; ces poésies épiques racontent le courage des rebelles, parmi lesquels nous pouvons citer le général Avaz, Jaju khân, et le colonel Mohammad Taqi Khân.

Les *bakhshi* les chantent à la demande du public. Ils m'ont affirmé que les Kurdes n'ont pas de récits au sens propre, mais que la mort d'un rebelle donne l'occasion de composer une poésie à son sujet (Youssefzadeh, 2009 : 118).

La majorité de ces poésies ont été composées à la fin du règne de Qâdjâr (fin du XIXe et début du XXe). Au temps où la situation politique de la région était instable, les Russes s'y installèrent et le gouvernement central s'affaiblit, leur cédant de vastes territoires. C'est précisément à cette époque qu'au sein de villes comme Téhéran et Chiraz la ballade est devenue très appréciée du public, son concept selon Browne<sup>99</sup> reposant sur la déclaration des événements politiques ou sur les émotions nationalistes qui encouragent la jeune génération et stimulent sa dévotion. D'après T.Binesh<sup>100</sup> ces ballades ont perdu progressivement leur popularité et sont aujourd'hui oubliées, y compris dans le Khorasan, comme nous l'avons nous-mêmes constaté.

Les poésies des Kurdes du nord du Khorasan sont, pour leur part, composées en kurde. Les *Râmeshgar* turcs les chantent aussi, tandis que les *Râmeshgar* turkmènes ne les insèrent pas dans leurs répertoires. En tout cas, la partie consacrée à l'histoire des légendes locales est amalgamée avec la fiction.

L'histoire du Général Avaz, un commandant kurde de la tribu Zaferânlu, se déroule sous le règne de Nasser-odin Shah (1848-1896), le roi qui céda aux Russes la région de Firuze, quand s'installèrent les tribus de Chadlu et Jalali. En réaction, les Kurdes se soulevèrent contre les Russes sous le commandement du général Avaz et se sacrifièrent. Ce dernier fut aussi martyrisé.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> E. G. Browne, *The press and Poetry of Modern Persia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1914.

<sup>100</sup> Mohammad-Taqi Binesh, *Shenakht musiqi Iran*, [Connaissance de la musique d'Iran], Téhéran, Université de l'art de Téhéran, 1997, p. 95.

<sup>101</sup> Kalimollâh Tohedî, « Harekat Tarikhi-e kord-e Khorasan : Jeld III », [Le mouvement historique kurde Khorasan], vol. III, 1987, p. 223-225.

Les *Râmeshgar* du Khorasan relatent l'histoire des encouragements du Général Avaz et de son sauvetage par son cheval (évoquant Ghirat, le fidèle cheval de Kuroglu). On raconte qu'Avaz avait sept sœurs qui abandonnèrent leur ville à sa mort et devinrent toutes aveugles. Dans les poésies rassemblées par Ivanov, se trouvent des pièces de la chanson épique dont l'une s'appelle « le pleur de la sœur d'Avaz Khân » ; nous pensons qu'il s'agit du même Avaz. En outre, il existe une mélodie nommée Jabbâr par les Turcs du nord du Khorasan. Différentes chansons sont accompagnées avec cette mélodie par les *Râmeshgar* kurdes et turcs. La partie que chantent les *bakhshi* porte sur la mort d'Avaz (Ivanov, 1926 : 184-185).

### **2.1.1. Les trois types de chanteurs du Khorasan**

Dans les villes et les villages du Khorasan, au nord-est de l'Iran, plusieurs sortes de musiques, chacune dédiée à une cérémonie spéciale, sont interprétées par des chanteurs professionnels.

Elles constituent trois groupes :

I. Les « *Naqqâl* » (celui qui raconte) et les « Derviches », qui chantent différentes sortes de poèmes et de chansons d'origine généralement religieuse interprétés dans les cafés ou lors de regroupements religieux dans des propriétés privées.

II. Les « *bakhshi* », chanteurs d'histoires pour les soirées entre amis.

III. Les « *Motreb* » ou les « *Luti* », qui jouaient et chantaient les chansons populaires et des pièces de danse dans les mariages, ou bien dans les rues et les jardins publics.

Dans cette section, nous essaierons d'étudier les relations entre les compositions amatrices et professionnelles (sous la forme d'idées, de chants et de vers en rapport avec l'*âsheq*). Ce mot signifie « interprète moderne ».

### **2.1.2. *Âsheq* et *bakhshi*, les notions essentielles des chants du Khorasan**

En Azerbaïdjan et en Anatolie, le terme « *âsheq* » désignait auparavant les chanteurs ambulants qui inventaient et présentaient différentes sortes de vers populaires, notamment des répertoires « anecdotiques » ou des histoires d'amour turques.

Chez les turkmènes et les Ouzbeks aussi, le terme « *bakhshi* » désigne les créateurs et les interprètes d'un genre équivalent. De manière récente, les *bakhshi* du Khorasan utilisent les histoires turques comme répertoire et, à l'inverse de leurs ancêtres, ne prétendent pas l'étendre à l'aide de créations personnelles. Ce qui touche particulièrement le public dans ces histoires, c'est leur ambiance (Asa'adi, 2002 :12).

D'autre part, les *bakhshi* du Khorasan créaient parallèlement de nouveaux vers et poèmes à la gloire de leurs Khâns (chefs) ou des rebelles qui symbolisaient le courage dans un passé récent.

Dans le Khorasan, le terme « *âsheq* » désigne des musiciens professionnels dont les fonctions diffèrent de celles des *bakhshi* (ou des *âsheq* d'Azerbaïdjan). Celui qui est appelé « *âsheq* », même s'il n'est pas professionnel, possède sûrement des talents et des dons dans le domaine de la musique. Nous essaierons par la suite de proposer un schéma des différentes définitions et utilisations de ce terme dans le Khorasan d'aujourd'hui. (Blum, 1972 : 13)

L'adjectif « *Eshqi* », signifiant « émotionnel et tourné vers l'amour », désigne souvent celui qui a des dispositions pour la musique et qui la joue avec certains instruments.

Celui qui est « *Eshqi* » peut posséder des dons en matière de musique et ne pas être un vrai professionnel. « *Âsheq* » désigne davantage un musicien professionnel et kurde, alors qu'un *bakhshi* est généralement (pas toujours) un turc. *Motreb* désigne plutôt un perse ou un baloutche bohème. Un groupe de musiciens kurdes, qui vivaient dans une ville voisine de Machhad, proclamaient que la relation entre les *âsheq* et les « musiciens » est plus profonde : « les Kurdes sont *Eshqi*, donc ils jouent la musique avec leur cœur. » (Blum, 1972 : 13).

En effet, la majorité des musiciens qui se produisent dans les cérémonies et les réunions, au nord du Khorasan, sont des Kurdes dont le répertoire comporte des danses ainsi que des chants kurdes et persans. Certaines chansons contiennent même des vers aléatoires dans les deux langues. Il existe des groupes kurdes de dix à vingt membres qui habitent des villages et effectuent des tournées sur commande.

Selon Robert Peck, qui mena des études anthropologiques sur les Kurdes de Khorasan en 1969, les *âsheq* kurdes appartiennent à une tribu précise, la tribu nomade de Tupkanlu. Ils sont souvent invités à diverses occasions dans les autres villages du Khorasan.

Des témoins locaux nous ont signalé que l'expression « *âsheq* kurde » renvoie à un joueur de musique, soit villageois soit nomade (et non pas citadin). Ainsi, le terme « musique kurde » se réfère plus à des styles villageois, indigènes et anciens, même si les paroles ne sont pas en kurde et si les joueurs et les chanteurs ne sont pas Kurdes.

Pour décrire l'usage de certains instruments, les musiciens et les auditeurs du Khorasan pourraient utiliser le mot « kurde » pour désigner toutes les idées et les conceptions relatives antérieures au *âsheq*. Des témoins interrogés à Bojnurd affirmaient : « il n'y a que les Kurdes qui jouent du *zurnâ* et du *dohol*, parce que les Persans et les Turcs n'en ont pas. Eux, ils jouent de l'accordéon et du *dâyere* et écoutent le gramophone ». Il est évident qu'il y a une distinction entre les méthodes et les instruments utilisés en ville et en milieu rural. L'accordéon et le gramophone sont des instruments populaires en ville. D'autres témoins considéraient l'*âsheq* comme une « personne qui joue du *dohol* ».

Un habitant de Bojnurd ajoutait : « quand un Turc entend le son du *dohol*, il dit : « Écoute ! Le son des *âsheq* n'est bon que de loin ! ». Nous pouvons donc en conclure que les environs des villages et les campagnes sont des endroits agréables et appropriés pour qu'un *âsheq* joue de la musique et chante. (Blum, 1972 : 14)

La plupart des témoins que nous avons rencontrés reconnaissent le *qoshme* comme un instrument kurde. Aussi, selon un habitant de Qoutchân : « la majorité des joueurs de *kamânche* sont des Kurdes, ils sont des *âsheq* », bien que le *zurnâ*, le *dohol*, le *qoshme* et le *kamânche*, en rapport avec les *âsheq*, soient également joués par d'autres musiciens non kurdes. Et bien que ces instruments étaient jusqu'alors écoutés dans les champs et les espaces ouverts, nous pouvons aussi, de nos jours, les entendre dans certains lieux urbains (Blum, 1972 : 14). Il se peut que la vie musicale (et sociale) régionale se poursuive dans un isolement relatif. Certains habitants de Machhad insistaient sur le fait qu'on ne peut trouver les joueurs de *kamânche* et de *dotâr* que dans les endroits éloignés de la ville et dans les villages ; alors que dans la même ville il existait des immigrants des villages qui jouaient régulièrement ces instruments dans les lieux publics (Blum, 1972 : 15).

Un *âsheq* pouvait apprendre à jouer, soit sous les instructions d'un autre joueur plus âgé et plus professionnel, soit en découvrant les mystères de la musique sans aucune aide, par lui-même. Mais d'un autre côté, un *bakhshi* déclare souvent avoir appris son art auprès d'un professionnel.

Un *bakhshi* chante souvent des vers en kurde ou en turc, accompagné de son *dotâr*. Un *âsheq* peut parfois chanter des pièces et des opus du répertoire des *bakhshi* en jouant du *ney*, du *zurnâ*, du *qomshe* ou du *kamânche*. Par exemple, la chanson de « Karam Asli Khân » (une histoire connue en turc, dans le nord du Khorasan) est considérée comme une petite sonate jouée par un seul *âsheq*. Un *âsheq*, comme un amateur, pourrait chanter des vers d'une histoire turque sans chercher à en réciter la totalité. L'une des pratiques caractéristiques des interprètes des chants populaires en Iran consiste à rassembler des vers de différentes sources, les combiner, et les modifier selon leurs goûts personnels. Les présentations trilingues sont très courantes.

Même si ces pièces narratives existent, elles n'ont pas une place importante dans le répertoire des *âsheq* (Blum, 1972 : 15). Selon S. Blum, les formes les plus importantes sont les suivantes :

1) Les danses kurdes qui sont courantes dans tout le nord du Khorasan et contiennent des modèles mélodiques et rythmiques qui leur sont propres.

2) Les chants clichés dans le type kurde du Khorasan, qui sont souvent des imitations des chants présentés dans les programmes de *Radio Mashhad*.

3) Certaines chansons en rapport avec les turcs, accompagnées du *dâyere*.

4) Des sortes de quatrains (poèmes qui ne contiennent que 4 vers) qui sont des vers populaires (avec des mélodies type) considérés par les témoins locaux comme originaire de la province du Khorasan.

5) Les chants et les chansons populaires en persan, diffusés sur les marchés. Cette cinquième forme pourrait être considérée comme le style national.

Les variations locales de ces musiques ont préservé beaucoup de caractéristiques majeures de la musique originale. Certains composants de la deuxième forme sont



répandus dans tout le pays et même les auditeurs de Téhéran les envisagent en tant que musique kurde du Khorasan. Les *Motreb* persans qui travaillent dans le nord de cette région incluent les cinq formes dans leurs présentations. De plus, ils jouent aussi des chansons afghanes ou baloutches, ce que les *âsheq* kurdes essaient d'éviter.

Le terme « *âsheq* » possède ainsi trois définitions qui se recoupent :

- 1) Chanteur qui dédie ses chants à son amour et mentionne son nom.
- 2) Celui qui chante ses propres poèmes dans les lieux publics.
- 3) « Un *âsheq* de Dieu » dont les vers abordent des thèmes moraux et religieux.

La majorité des chanteurs du Khorasan possèdent des carnets et des manuscrits de vers nommés Ja'far Qoli, écrits en kurde et en turc. On peut aussi y trouver des vers de Khâje-Hasan ou de Makhtum Qoli. Un *bakhshi* expliquait que la chanson turque appelée « *Yer Aseman* » (discussion de la terre avec le ciel) se trouvait dans les livres de Ja'far Qoli et de Makhtum Qoli. Et la même personne remarquait plus tard qu'il pouvait aussi s'agir de vers composés par Khâdje-Hasan. Les chanteurs essaient de donner plus de valeur à leur travail en y introduisant des références à des personnes historiques célèbres. De fait, nous ne pouvons pas nous appuyer sur ces paroles, puisqu'elles ne sont pas d'une précision exacte et fiable (Youssefzadeh, 2009 : 17).

Cette réalité, selon lesquelles seules les personnes lettrées et cultivées peuvent lire les poèmes et les vers des *âsheq*, augmente la valeur de leur travail. Par exemple, un *bakhshi* de Bojnurd insistait sur ce que les anciens poèmes nécessitaient de compétences et de techniques : « tout le monde peut découvrir de nouveaux vers et les chanter. Mais pour pouvoir lire les vers des anciens comme Ja'far Qoli ou les histoires turques, il vous faut être lettré ».

Les personnes illettrées avaient admirait non seulement le savoir et les connaissances des *bakhshi*, mais aussi leur bonne mémoire. Nous pouvons facilement reconnaître les vers de Ja'far Qoli, car ils sont pour la plupart accompagnés de mélodies-type identiques. Les musiciens interprètent parfois cette chanson en instrumental (Youssefzadeh, 2009 : 18).

Les vers chantés avec les mélodies de « Ja'far Qoli » ont été rassemblés dans un recueil par le chercheur russe Ivanov entre les années 1918 et 1920. Ce dernier (1926 : 170) avoue

n'avoir trouvé aucune information sur la biographie du poète, et décrit ses vers comme des copies des poèmes turcs qui ne s'accordent pas avec l'âme de la culture orale des poèmes kurdes. Mais malgré ces paroles, les Kurdes du Khorasan considèrent les poèmes de Ja'far Qoli comme les éléments les plus anciens et les plus fameux de la tradition kurde. On raconte que Ja'far Qoli était un *âsheq* qui vivait dans les environs de Quchan, au cours d'un passé lointain.

### 2.1.3. Ja'far Qoli, le grand poète du XIXe siècle

Ja'far Qoli est aussi important aux yeux des Kurdes, que Makhtum Qoli l'est pour les Turkmènes. Les deux sont des poètes populaires du nord du Khorasan. D'après les Kurdes de cette région, les poèmes de Ja'far Qoli sont les plus anciens et les meilleurs représentants de leurs traditions poétiques. Les poèmes et les répertoires qu'il a composés forment une partie très importante des répertoires des *bakhshi* de la région, qu'ils soient Kurdes, Persans, ou Turcs (les Turkmènes ne chantent pas les poèmes de Ja'far Qoli).

Quelques Kurdes clament que Makhtum Qoli n'existe pas et qu'il n'est autre que Ja'far Qoli lui-même ! Jusqu'à une époque récente, aucun document n'existait de ce poète *râmeshgar* n'était répertorié. Parmi les 400 poèmes et histoires kurdes collectés entre 1918 et 1920 par Ivanov (1926 : 214-216), neuf sont attribués à Ja'far Qoli. Ivanov indique qu'il n'existe aucune source sur sa vie.

Ja'far Qoli peut être considéré comme le plus réputé des *Râmeshgar* du XIXe siècle et comme l'un des rares à avoir perpétué cette tradition. Dans le Khorasan, il est encore considéré comme un important poète *râmeshgar* et *âsheq* (Youssefzadeh, 2009 : 136).

Sa vie est une suite de légendes où la réalité est parfois mêlée à la fiction. Il faisait partie des Kurdes de la tribu Zaferânlu, qui résidaient au nord de Quchan, dans le village de Goglan. On dit qu'il chantait ses poèmes pour les autres afin qu'ils les notent ou les récitent par cœur, car il était illettré.

Tout comme ses contemporains *râmeshgar*, il s'exprimait en kurde, en turc et en persan, et chantait par cœur des poèmes arabes. Ja'far Qoli est reconnu comme un *âsheq*. Tous affirment que, comme Aghine chez les Kirghizes, ou Shair chez les Ouzbeks, il

composait aussi ses propres poèmes. Il était surnommé « *bitchare* » et utilisait ce terme au début de ses écrits. (Youssefzadeh, 2009 : 136)

Selon les histoires racontées par son peuple, son père mourut alors qu'il n'était qu'un enfant, et sa mère se remaria avec son oncle-paternel. Ils l'envoyèrent à l'école, alors qu'il aimait passer ses journées sur une montagne près de chez lui. On lui attribuait parfois une position de pseudo-messager. Un jour, sa mère le suivit jusqu'à la montagne et vit qu'une porte s'était ouverte, que son fils y était entré et que onze saints l'avaient accueilli et lui avaient donné un Coran doré. Selon une autre légende, c'est l'imâm Sâdiq qui lui avait offert ce Coran, or Ja'far Qoli cite le nom de cet imâm maintes fois. D'autres légendes évoquent ses forces surnaturelles.

Lors d'une année de famine, on raconte que les villageois lui demandèrent de prier Dieu pour faire venir la pluie, car Dieu aime les *âsheq*. Dès que Ja'far Qoli commença à jouer de son *dotâr* et à chanter, la pluie abonda sur leurs récoltes. Ce récit est certainement lié aux ascendances des *Râmeshgar*, c'est-à-dire aux « chamanes », et à leurs pouvoirs miraculeux. On raconte aussi que Ja'far Qoli adorait une fille, Morvârid, qui était une fée. Elle lui était apparue alors qu'il faisait paître les moutons de son oncle. Il en tomba amoureux et passa ses journées avec elle, jusqu'au jour où elle le quitta et où il abandonna sa ville. C'est pourquoi on le compare à Majnun. Dans d'autres récits, on dit que Morvârid était sa cousine mais que ses parents n'avaient pas accepté leur mariage à cause de sa pauvreté (la même histoire est racontée au sujet de Makhtum Qoli). Quelques-uns prétendent aussi que Ja'far Qoli l'avait vue dans un rêve.

Ja'far Qoli est décédé à l'âge de 90 ans. D'après la légende, deux anges seraient apparus et l'auraient emmené vers le ciel.

« On dit qu'il était un adroit joueur de *dotâr*. Dans son rêve, on lui avait offert un *dotâr* et un Coran. Un autre jour dans le désert, il avait rencontré un bohémien jouant le *dotâr* qu'il avait échangé contre l'un de ses moutons

(ce qui lui valut une punition). On dit que ce *dotâr* lui venait de l'au-delà. Il existe un poème à ce sujet. »<sup>102</sup>

Selon une autre légende, à cause de son fol amour et de sa fréquentation de la montagne, les djinns l'avaient hanté. Pour le sauver, on appela un molla qui plaça Ja'far Qoli dans un cercle et commença à prier. Il sortit de ce cercle et réclama un *dotâr*, puis se mit à en jouer comme un professionnel, alors qu'il n'avait jamais manipulé cet instrument auparavant. Un molla affirma qu'il n'était pas possédé mais qu'au contraire, il était sous la grâce de l'Imâm Ali. En dépit de l'opinion de quelques hommes de religion, cette histoire vise à montrer qu'il n'y a pas d'obstacle à l'apprentissage du *dotâr* selon l'Islâm. On rapporte que son amour pour son instrument était tel qu'il en joua jusqu'à son dernier souffle (Youssefzadeh, 2009 : 137).

Récit de Hasan Pahlawân, héros du Khorasan par Ja'far Qoli (Tohadi , 1990 : 282):

*«Pahlawân tak hich kiem olmâs donyâde  
Qahba lardu shodyalâr mashhading arkindan, Hamze-Mirzâ Shâh-zade  
Pahlawân Oledyalâr khân Hakmine, nowkar piyâde  
Awal da'wâye bârub Hasan Pahlawân  
Hey orob Il-Lâr wa yoresh âpârub  
Eiki owz sarbâz owladerub yarâlub  
Nâmard owq pahlawân gungisindan dagub  
Âtendan yakhledî Hassen Pahlawân »  
« Pahlawân tak hich kiem galmâs jahâne  
Ouninig wasfi bolmaz sharho bayâne  
Ja'far Qoli wa safin sâlub dâstâne  
Qoch igdeli nar-seffat li Hasan Reshwânlu »*

« Il n'y a aucun champion dans le monde, plus fort que Hasan Pahlawân  
Les gens suivent le shâh-zade Hamze-Mirzâ de Machhad  
Les serviteurs indignes de Khân sont devenus les faux champions  
Finalement ils ont échoué dans leur bataille contre Hasan Pahlawân  
Pourtant, Hasan Pahlawân a malheureusement reçu une flèche en plein cœur  
Il est tombé de son cheval, Hasan Pahlawân »  
« Il n'y a dans le monde aucun champion plus fort que lui  
Il est impossible de décrire sa personnalité dans cette histoire  
C'est Ja'far Qoli qui raconte cette histoire poétiquement  
Ce héros était considéré comme un Ram combattant, Hasan Pahlawân Reshwânlu »

Sa poésie est influencée par celle de Makhtum Qoli. Mais à l'inverse de celui-ci, ses poèmes sont composés en kurde, *kurmanji*, turc, persan et arabe. Ceux écrits en kurde comptent de nombreux mots turcs, tout comme ses chansons. On dit qu'après son pèlerinage à la Mecque, ses poèmes sont devenus plus religieux, bien qu'il ne soit pas

---

<sup>102</sup> Kalimollâh Tohadi, *Divan erfani Ja'far Qoli Zangoli*, [Les poésies de Ja'far Qoli Zangoli], Mashhad, Koshesh, 1990, p. 29.

facile de discerner si son interlocuteur est Dieu ou sa bien-aimée. Pourtant les mollahs lui interdisaient d'entrer dans les villes, car ils considéraient le *dotâr* comme un instrument satanique. Les thèmes qu'il développe sont voisins de ceux de Mokhtum Qoli. Dans ses descriptions de la nature, c'est à la montagne qu'il attache le plus d'importance, il a aussi écrit des poèmes à propos de l'infidélité du monde et de la résurrection. Nombreux sont ceux qui parlent de l'amour et spécialement de celui qu'il éprouve pour Morvârid. Il fait l'apologie de Mohammad, de l'imâm Ali et de sa famille, et compose des textes pour glorifier les imâm Rezâ et Sâdiq. Tout comme Mokhtum Qoli, il s'intéresse aux sujets du Coran, comme Salomon et la reine de Saba. Rahim bakhshi et son élève Aziz bakhshi racontent une histoire en deux parties, qui ont été enregistrées. La première est composée en prose narrative et la deuxième sous la forme d'un poème. Nous retrouvons le thème du « Pigeon et de l'aigle impérial », comme dans le poème de Mokhtum Qoli. Bakhshi Qoli de Bojnurd raconte l'histoire suivante : « Un aigle voulait chasser un pigeon. Le pigeon s'enfuit chez l'imâm Ali dans une mosquée et ce dernier voulut donner un morceau de sa jambe à l'aigle, à la place du pigeon. A ce moment, les deux oiseaux lui prirent la main et lui dirent qu'ils étaient des anges et qu'ils étaient là pour voir Ali. » (Tohadi, 1990 : 137).

On considère certains poèmes de Ja'far Qoli (comme celui du pigeon et de l'aigle impérial) comme des contes. À propos de l'un d'eux, Ivanov (1926 : 215) écrit : « apparemment ce poème est une pièce d'histoire ». Parmi ses poèmes se trouvent aussi des plaintes auxquelles s'intéressent les *Râmeshgar*. Il faut également faire allusion aux sujets historiques ou aux événements régionaux comme « Fetneye Sâlâr ». Notons que les pièces énumérées par Ivanov constituent plutôt une imitation de la tradition poétique orale kurde (Ivanov, 1929 : 170).

#### **2.1.4. Origine du *dotâr*, l'instrument principal du Khorasan**

Le livre de Fârâbi (Xe siècle), « *Al musiqi al kabir* », évoque un instrument comportant les mêmes particularités : « Dans le pays où j'écris cet œuvre, il y a deux catégories de *tanbur* : le *tanbur* du Khorasan [Afghanistan actuel et Transoxiane qui appartenaient au Khorasan] joué dans les pays voisins du nord et de l'est, et le *tanbur* de Bagdad joué en Iraq et dans les pays voisins du sud et de l'ouest ». <sup>103</sup> Il décrit comme suit le *tanbur* du

---

<sup>103</sup> Rodolph d'Erlanger, *La musique arabe, Al- Fârâbi: Kitâb al-musiqi al-kabir* [Grand traité de la musique], vol. 1, Paris, 1930, Paul Geuthner, p. 217.

Khorasan : « La forme et la taille de cet instrument varient d'un pays à l'autre mais dans toutes ces régions, deux cordes du même diamètre accrochées à un bouton sont tendues sur un chevalet. Chacune de ces cordes est passée dans un sillon de manière à ce qu'elles ne se frôlent pas. Ces deux cordes sont tirées sur toute la longueur de l'instrument et attachées au *simgir* (là où elles sont fixées). Chacune d'elles est enfilée dans un sillon et enroulée autour des *gushi*, placés en face l'un de l'autre sur le manche. Saffiaddin Ormavi (XIIIe siècle) en donne les mêmes descriptions dans son œuvre *Al-advar* (d'Erlanger, 1930 : 366).

La lignée du *tanbur* remonte à un passé très lointain. Le plus ancien article dans lequel il est cité a été rédigé en pehlevi par Khosrow-II et son servant ; ils y énumèrent maints instruments.<sup>104</sup> Selon Ibn Khordâbeh (décédé en 844), les Perses préfèrent le *tanbur* aux autres instruments et les citoyens de Rey, Tabaristân et Dilamân chantent en le jouant.

Dans son article « *Jâme Al-Alhân* », Abdolqâder Marâghei (XVe siècle) évoque aussi deux types de *tanbur*. Le premier est le *tanbur* des Chirevanien (Şirvan d'Azerbaïdjan) constitué d'un bol en forme de poire et d'un long manche muni de deux cordes « *vatar* » et fabriqué par les citoyens de Tabriz ; le second est plus petit, c'est le *tanbur* turc. Le mot *dotâr* est apparu au début de XVe siècle dans un article à Boukhara.<sup>105</sup>

Au contraire de la Turquie et de l'Asie centrale, où on l'appelle « *ud* au long manche », le *tanbur*, en Iran, est un instrument avec deux cordes joué par les *Yârsân*.

### **a. Technique du *dotâr***

Le musicien tient l'instrument contre lui et utilise rarement un plectre (*mezrâb*) préférant jouer avec ses doigts. La technique est très complexe, le joueur parvient à jouer une succession très rapide de notes, non seulement par un mouvement de la main ou d'un doigt, mais en effectuant aussi des moulinets ascendants et descendants des doigts de la main droite, les paumes bien à plat, en éventail sur les cordes, tout en y appliquant des effets rythmiques. Parfois, le dos des ongles est utilisé, ainsi que le pouce de la main gauche, changeant ainsi la tonalité du bourdon. Les quatre doigts de la main gauche sont très agiles sur les deux cordes, le long du manche. Compte tenu du petit volume de la caisse et de la proximité des rares cordes, cet instrument n'a guère d'emphase sonore. Il

---

<sup>104</sup> A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1944, p. 483.

<sup>105</sup> Jean During, *Asie Centrale, les maîtres du dotâr*, Genève : Musée Ethnographique, CD (AIMP XXVI), 1993.

faut donc sans cesse relancer le son au moyen d'une caresse en moulinet, sinon il s'éteint très vite.

Il peut être joué seul ou en ensemble ou encore accompagné de percussions (*daf* ou *dâyere*), mais le plus souvent, il accompagne le chant. Les femmes en jouent tout autant que les hommes. Bien que le répertoire soit essentiellement folklorique, il peut aussi toucher aux musiques savantes, celles du *muqâm* ouïghour notamment.

Les artistes les plus représentatifs sont :

- Qorban Soleymâni, Roshan Golafruz et Hamid Khezri (Iran)
- Turgun Alimatov et Abdurahim Hamidov (Ouzbékistan)
- Abdulaziz Hashimov (Turkestan chinois ou Xinjiang).

## **b. Les différents *dotâr***

En Iran, on joue le *dotâr* dans le nord et l'est du Khorasan et aussi à l'ouest du Mâzandarân. Les Turkmènes de Gurgân et Gonbad chantent avec le *dotâr*. Dans ces régions, il accompagne non seulement la chanson des *Râmeshgar*, mais joue aussi une fonction particulière par ailleurs. Comme par exemple, à l'est du Khorasan près de Torbat-e Jâm, où la secte des *Naqshbandi* l'utilise lors de ses célébrations religieuses.

Le *dotâr* embrasse différentes catégories : le turkmène, celui de Quchan, de Daregaz, de Torbat-e Jâm. Ce dernier possède un manche plus large, d'un plus grand diamètre, et son bol - comme au nord du Khorasan - n'est pas rond mais a la forme d'un bateau. Par contre, le manche turkmène est très rond et ses cordes sont très rapprochées, ce qui permet d'embellir le jeu de l'instrument quand la main gauche joue avec les cordes.

### **2.1.5. Les *bakhshi* kurdes du Khorasan**

L'un des autres fameux *bakhshi* souvent évoqué, qui est kurde, s'appelle Abbâs Ali bakhshi Zeidânlu. C'était un narrateur illuminé qui savait par cœur le Livre des Rois « *Shâh-Nâme* », et fut ainsi surnommé Majles-ârâ. Il s'est éteint en 1961.

Rowahan Golafruz, née d'un père perse et d'une mère kurde en 1956, habite dans le petit village de Mollâhbâqir au sud de Shirvân, elle est la petite fille du célèbre *râmeshgar* Ali Akbar bakhshi. Elle est aussi l'héritière de son père, Hamrâ Golafruz, un brillant

*bakhshi* décédé en 1990 à l'âge de 83 ans. Selon ses dires, elle représente la neuvième génération de *râmeshgar* dans sa famille.

Golnabât Attâie, née en 1919, s'est enfuie de sa maison à l'âge de 14 ans pour rejoindre à Machhad son futur mari, Barât Mohammad Moqimi. C'est lui qui lui a appris à jouer du *dotâr*. Ils habitent actuellement à Bojnurd. Tous deux sont Kurdes et leur amour rappelle les poèmes qu'ils chantent, car ils se sont mariés malgré les querelles entre leurs familles.

Ils gagnent leur vie en se produisant dans les noces et autres cérémonies. Golnabât est considérée comme la seule *bakhshi*.

Parmi les autres *bakhshi* qui chantent toujours, nous pouvons citer Isa Qolipur (cultivateur turc demeurant à Bojnurd), Sohrâb Mohammadi (cultivateur kurde demeurant à l'ouest de Bojnurd) et Karbalâ Mohammad Ali Ranjbar (coiffeur turc demeurant à Quchan).

### **Hâj Qorbân Soleymâni**



Figure 23 : Haj Qorbân

Au cours des dernières décennies, les *bakhshi* fameux, comme Qitaqi, Olia-qoli Bakhshi, Ahmad Bakhshi, Soltân Rida Bakhshi, Hossein Bakhshi, Afkâri, Sohrâb Bakhshi, et Hâj Qorbân Soleymâni, étaient les plus brillants narrateurs de l'art et de la musique de cette région.



Parmi eux, Hâj Qorbân Soleymâni refusait, en raison de sa repentance, de jouer du *dotâr* et d'accomplir ses devoirs en tant que *bakhshi*. Il ne fréquentait pas les cérémonies. Étant donné que l'essence de l'art des *bakhshi* dépend largement de leurs relations sociales et de leur participation aux fêtes et cérémonies, il convient d'étudier de plus près les particularités de la pratique artistique et professionnelle de cette personne.

Dans les éléments distinctifs de l'art de ce maître, nous pouvons citer sa voix délicate et émouvante, sa sincérité dans la narration, ses jeux de la main droite, l'utilisation prédominante de l'accord turc, l'utilisation de la seconde mineure et majeure, ainsi que son insistance à utiliser les poèmes et les narrations en turc. Il a commencé son apprentissage chez son père, et rapidement les musiciens citoyens l'ont considéré comme un artiste professionnel. Il déclarait toujours que son jeu de *dotâr* était influencé par Hâj Qolâm-Hoseyn, bien qu'il ait profité des leçons de professeurs tels que khân Mohammad Qitâqi et Eyvaz Bakhshi.

Cette partie, intitulée « Chants, dialectes, circonstances et fonctions sociales », interroge l'authenticité des chants anciens kurdes et s'intéresse aux différents styles du chant dans les divers dialectes mais avec la même technique vocale. Effectivement, les chants authentiques sont à la source des autres genres musicaux. Purement originaux, ils n'ont jamais été influencés par les cultures voisines (persane, turque et arabe). On a tenté de classifier les chants kurdes à partir des dialectes, de la religion, de la technique vocale ainsi que de la couleur sonore.

Le *hore* joue un rôle déterminant et sert de référence aux autres chants. Selon notre recherche, il s'est développé dans les autres régions où il a engendré d'autres formes de chant. Sa technique vocale est très complexe et malgré le temps écoulé, elle reste inchangée au sein de ce peuple.

Ce chant appartient à la culture semi-nomade, il s'interprète indifféremment dans la plaine ou la montagne, qui sont les lieux de vie des Kurdes. Quand j'ai demandé aux *hore-çer* « chanteurs de *hore* » l'autorisation de les enregistrer, ils m'ont invité à sortir de la maison car ils souhaitaient chanter en plein air, comme à leur habitude. En 2012, un chanteur de *hore* de la tribu Malekshâhi à Ilâm (province de l'Ouest d'Iran), m'a demandé de parcourir 5 kilomètres après la sortie de sa ville pour atteindre un site adéquat pour

chanter, situé dans la plaine.

Le *hore*, avant la révolution iranienne de 1979, était représenté par Ali Nazar Manuchehri, le grand maître en la matière. Il réalisa en 1921 son premier enregistrement à la radio de Kermanshah. Il est devenu le plus célèbre chanteur de *hore* parmi les Kurdes. Après la révolution islamique, il a également pris une place importante en Iran au sein du chant riche et folklorique, lors de trois festivals.

Ce chant joue un rôle de média chez les Kurdes. Le chanteur y est à la fois un poète et l'interprète d'un sujet comme : souhaiter la bienvenue, dire quelque chose à tout le monde de façon implicite, inviter, témoigner son respect à quelqu'un ou informer. Comme nous l'avons vu précédemment, le chanteur apprend de lui-même par une formation indirecte, sans professeur, motivé par l'intérêt qu'il porte à son art. Le chant n'a jamais été interdit chez les Kurdes, bien qu'ils soient en majorité musulmans. Le *hore* est interprété par l'homme et la femme selon une valeur culturelle. Le peuple kurde lui accorde une grande valeur et, dans leur société semi-nomade comme dans leur vie musicale, il fait partie du quotidien.

Certain chants authentiques, comme le *hore*, le *mur*, le *siâw-çamane* et le *bayt*, peuvent revêtir une expression gaie ou mélancolique ; cependant ils peuvent également être utilisés dans un contexte religieux, lors d'une cérémonie rituelle. On peut citer par exemple le chant *strânâ* chez les *Yezidi* ainsi que le *hore* chez les *Yârsân*, qui fonctionnent comme un instrument vocal afin de créer les genres musicaux religieux.

Pour terminer, nous résumons par un tableau les éléments d'analyse des cinq types de chants à travers le langage, l'aspect religieux et les éléments musicaux.

Synthèse : l'unité des 5 chants

Argument d'analyse de la variation des 5 chants principaux kurdes

| Termes en kurde                                 | <i>Hore</i>                               | <i>Mur</i>                      | <i>Siâw-çamane</i>                     | <i>Bayt</i>              | <i>Strân â des Yézidi</i>                    |
|---|---|---------------------------------|--|--------------------------|--|
| <b>Forme générale</b>                           | chant a capella                           | chant a capella                 | chant a capella                        | chant a capella          | chant a capella<br>(parfois avec instrument) |
| <b>Dialecte</b>                                 | <i>kalhori</i>                            | <i>kalhori-laki</i>             | <i>gurâni</i>                          | <i>sorani</i>            | <i>kurmanji</i>                              |
| <b>Région</b>                                   | Kermanshah                                | Sud Kermanshah<br>nord Lorestan | Hawrâmân                               | Nord Kurdistan de l'Iran | Nord de l'Irak                               |
| <b>Formation Historique et Religieuse</b>       | Il était mythique et aujourd'hui amoureux | Chant de deuil                  | Toujours amoureux/<br>Parfois Mystique | Narratif                 | Rituel                                       |
| <b>les Formes rythmées</b>                      | sans rythme                               | sans rythme                     | sans rythme et rythmique               | plus rythmique           | sans rythme                                  |
| <b>Les thèmes Mélodiques</b><br>(chaque phrase) | 3 parties :<br>I. (A-B-A)                 | 3 parties :<br>(A-B-A)          | 2 parties :<br>(A-B)                   | 2 parties :<br>(A-B)     | 2 parties :<br>(A-B)                         |

**DEUXIEME PARTIE :**  
**ASPECTS MODAUX**  
**LES *MAQÂM*-S, LA DANSE ET LES INSTRUMENTS**

## CHAPITRE VII : Les formes modales

### 1. Les formes modales populaires

L'expression « musique populaire » désigne les genres de musique ayant un large public et qui sont aujourd'hui généralement distribués à de larges audiences par l'industrie musicale. Elle est opposée à la musique savante et à la musique traditionnelle, qui sont généralement diffusées oralement, à de petites audiences. Il ne faut pas confondre la musique populaire avec la musique pop, qui en est un genre spécifique.

La musique kurde est donc principalement populaire et anonyme. Les circonstances de son élaboration sont en fait très diverses et difficiles à préciser. À l'origine purement vocale, la chanson est composée parfois par une femme désireuse d'exprimer sa tristesse ou, plus rarement, sa joie. Elle peut aussi surgir au cours des joutes poétiques auxquelles se livrent les jeunes gens sur les sentiers des alpages, de même qu'à l'occasion d'autres réunions de jeunes : rencontres nocturnes sur la place du village, festivités commémorant le Nouvel An, cérémonies de mariage qui peuvent durer de trois jours à trois semaines. Elle peut en outre être créée sous le coup d'événements tragiques (Nezan, 1989 : 27).

Une fois composée, la chanson s'enrichit d'un accompagnement instrumental et acquiert une notoriété par l'entremise des *gurâni-bij* (bardes) qui, au cours de leurs déplacements de village en village, la diffusent et la rendent populaire. Un *gurâni-bij* est un paysan possédant une mémoire exceptionnelle, une belle voix, où maîtrisant éventuellement un instrument de musique. Le *gurâni-bij* ne se contente pas de diffuser d'un bout à l'autre du territoire kurde les créations locales des autres - en se faisant ainsi un agent efficace de l'élaboration d'une culture nationale kurde-, il est lui-même créateur, poète, et compositeur.

Transmise oralement de génération en génération, la chanson, en règle générale, conserve assez fidèlement ses paroles originelles. Mais la mélodie, elle, n'est qu'un cadre très souple, sujette à des modifications constantes, objet d'un renouvellement continu, qui est du reste source de perfectionnement et gage de pérennité. L'interprète est rarement un simple exécutant, il déploie ses efforts, donne la mesure de son talent en se perfectionnant, en recréant chacune des œuvres de son répertoire, en l'accompagnant à l'occasion d'instruments qui n'ont pas été utilisés dans les interprétations précédentes.

Le rôle des instruments est relativement secondaire. Comme les autres musiques populaires du Proche-Orient, celle du Kurdistan est monodique ; la mélodie a un caractère fondamentalement vocal, l'accompagnement instrumental vise surtout à créer chez l'auditeur un certain état d'âme, à le rendre plus réceptif au message vocal. De plus, à l'écoute d'une même chanson interprétée différemment, avec un accompagnement instrumental variant d'une région à l'autre du pays kurde, on serait enclin à croire à la primauté de la parole sur la mélodie, la seconde servant en premier lieu à une meilleure mémorisation de la première. Néanmoins, ceci n'est qu'en partie vrai.

La démarcation entre les cultures montagnarde (d'origine nomade) et sédentaire de la plaine est assez nette dans le domaine musical. Tandis que la musique des montagnes utilise surtout des instruments à vent dont certains, comme la *duduk*, ont la particularité de produire des effets d'échos, dans la musique de la plaine ce sont les instruments à cordes, au premier rang desquels le *tanbur* luth kurde, qui prédominent. Cependant, qu'ils soient de la plaine ou de la montagne, des vallées ou des plateaux, les chants kurdes ont en commun un certain nombre de traits caractéristiques : ce sont des chants « longs », pathétiques et nostalgiques, à l'exception des *dilok*, airs entraînants de danse et de divertissement qui, au demeurant, sont très nombreux (Kendal Nezan, 1989 : 28).

Le chant populaire kurde présente une structure répétitive dont l'unité est une strophe comportant généralement trois à sept phrases musicales. Une strophe contient à elle seule toute la ligne mélodique, et d'une strophe à l'autre, seules les paroles diffèrent. Les phrases n'ont pas forcément la même longueur puisque le vers, étant libres, ne comprennent qu'occasionnellement le même nombre de syllabes.

### **1.1. *Gurâni*, le terme équivalent de « chanson populaire »**

Comme nous l'avons expliqué auparavant, ce mot vient de « Gurân », la grande et ancienne tribu kurde. C'est aussi, dans l'un des principaux dialectes kurdes, utilisé aujourd'hui dans la région appelée Hawrâmân, qui s'étend des villes de Kermanshah et Sanandaj en Iran jusqu'à Soleymanie en Irak. La poésie de Gurân est l'une des sources littéraires orales kurdes.

Il faut noter que les chansons *gurâni* forment plusieurs types dans le Kurdistan d'Iran et d'Irak, et qu'elles constituent le point commun musical entre les différentes cultures. Ce type de mélange ou fusion musicale dans la musique kurde a peut-être été initié par Ali Asghar Kordestani (1876-1937), le grand chanteur *gurâni* qui est le premier à avoir composé les chansons Kurdes selon le système musical du *radif* persan. Il connaissait très bien le répertoire persan, et avait rencontré les anciens maîtres persans comme Darvish Khân (1872-1926) et Qamar-ol-Moluk Vaziri (1905- 1959). À l'âge de 47 ans, il travaillait avec la société anglaise Polyphonie à l'édition de 10 chansons sur vinyle : le *maqâm Segâh*, le *maqâm Bayât-Tork*, le *maqâm Hejaz*, le *maqâm Homâyun*, le *maqâm Dashti*, le *maqâm Shushtari*, le *maqâm Isphahân*, la chanson *Yâr Ghazâl*, la chanson *Nâbi-Nâbi* et la chanson *Lanje-Lanje*.



**Figure 24 : Hasan Zirak avec Mirzade (au violon) et l'orchestre de la radio Kermanshah en 1970.**

Sans aucun doute, Hasan Zirak (1922-1972, Bukan, Kurdistan Iranien) est le chanteur le plus célèbre, qui a joué un rôle majeur dans la musique populaire kurde. C'est le chanteur de l'ouest du Kurdistan par excellence et il a composé plus de mille mélodies. En outre, il transférait les anciens chants du folklore kurde, turc et arabe dans le répertoire des chansons populaires. C'est pour cette raison que ces chansons sont très appréciées par les Kurdes.

En Irak, il a été présenté à *Radio Bagdad* par Jalal Talebani, le président actuel de la république d'Irak. Il a aussi enregistré de nombreuses chansons à la radio kurde de

Téhéran en 1958, et collaboré avec des maîtres comme P. Yahaqi, H. Kasaei, J. Shahnaz et le maître du *setâr* (instrument à corde persan) A. Ebadi, dans la musique traditionnelle d'Iran, sous la direction de Moshir-Homayun Shahrdâr.

Modjtabâ Mirzade (1945-2005), le grand musicien et compositeur iranien qui a enregistré maints albums avec H. Zirak dans les années 70, nous racontait en 2004 dans le Studio Saba à Téhéran, que « Zirak était un chanteur génial, qui composait la mélodie en même temps que la poésie de la chanson »<sup>106</sup>. Il a effectué beaucoup de voyages au Kurdistan entre Iran et Irak, et habité de nombreuses années à Kermanshah, où il a rencontré M. Mirzade dont il a fortement influencé la musique persane. De cette rencontre et de cette collaboration sont nées les meilleures chansons populaires kurdes.

Il est devenu le plus grand chanteur populaire du Kurdistan grâce à un talent inégalé pour la création poétique et mélodique, servi par une voix exceptionnelle. Malgré son analphabétisme, il avait une mémoire considérable qui lui permettait de retenir d'innombrables poésies. Aujourd'hui, ses chansons sont le symbole de la musique populaire kurde.

Ces chansons appelées *gurâni* représentent des métissages musicaux dans les éléments mélodiques ou rythmiques du turc, du persan et de l'arabe, mais avec la poésie kurde.

## **2. Les formes modales savantes (Les *maqâm*-s « *asil* » ou authentiques)**

### **2.1. Autour de la notion du *maqâm***

Le mot *maqâm* désignait le lieu où se jouait la musique, puis il fut appliqué à la modalité du Machrek. *Maqâm* signifie littéralement « échelon », d'une échelle mélodique en l'occurrence. Il a aussi le sens de « rang élevé » et désigne un modèle transcendant (During, 1998 : 56).

Le *maqâm* (arabe), en turc *makam*, en azéri *mugham*, en ouzbek *maqôm*, en ouïghour *muqâm*, est un système musical général, mais désigne aussi ses applications particulières. Avant l'adoption du terme *maqâm*, on utilisait dans les régions arabophones diverses appellations : *sawt* qui veut dire « voix » ou « son », *naghma* qui veut dire « mélodie », ou

---

<sup>106</sup> Interviewé par moi-même en 2004.



*tab'e* qui signifie « nature », au sens de « caractère ». Comme chez les Râgas, dans la musique indienne, les *maqâmât* sont associés aux 4 éléments, au jour et à la nuit, et avaient chacun un caractère.

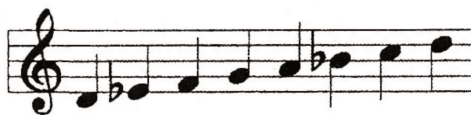
Il s'agit d'une organisation des échelles mélodiques. À la différence du système des « gammes » (majeures, mineures) telles qu'on les conçoit et les utilise en Occident, le *maqâm* est plus qu'un système d'intervalles ; il organise les intervalles entre chaque note ainsi que les cheminements à l'intérieur de cette « échelle » modale, et ce sur plusieurs octaves, généralement deux.

En raison de l'origine diverse des *maqâm*-s et de l'utilisation de systèmes non tempérés (dans la musique arabe, a été adopté en 1932, lors du 1<sup>er</sup> Congrès de la musique arabe, le système du quart de ton), certains d'entre eux portent des noms différents parce que leurs toniques sont différentes, alors qu'ils ont la même structure.

Chaque *maqâm* possède une couleur, un sentiment, une nature propre. Les compositions basées sur ces *maqâm*-s constituent le fondement de la musique savante, urbaine. On en retrouve les principaux modes dans la musique populaire, mais de façon généralement moins élaborée.

Il existe quatre *maqâm*-s dans la musique arabe qui sont dénommés kurdes, mais qui aujourd'hui ne sont pas en relation avec la musique kurde. Les *maqâm*-s *Kurd*, *Hijaz karkurd*, *Shehnaz-kurdi* et *Athar-kurd* sont les systèmes modaux qualifiés de kurde dans les principaux *maqâm*-s arabes.

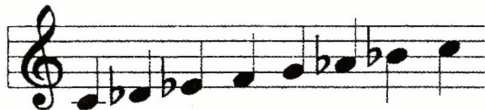
*Maqâm Kurd :*



*Maqâm Shehnaz kurdi :*



*Maqâm Hijaz kar-kurd :*

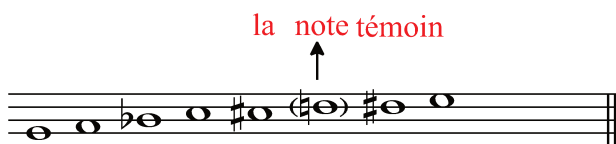


*Maqâm Athar-kurd :*



Les intervalles de ces *maqâm*-s arabes sont assez différents de ceux des *maqâm*-s originaux kurdes, bien que l'adjectif « kurde » soit associé à leurs noms. Ainsi, dans les *dastgâh* persans, il existe un *gushe* du nom de *Qatâr* alors qu'il n'a rien avoir avec le *maqâm* principal kurde nommé *Qatâr* ; chacun a une expression unique et indépendante. D'un point de vue terminologique, le mot *Qatâr* signifie « se suivre » chez les Kurdes alors qu'en persan il désigne « le train ».

*Maqâm Qatâr :*



Le *Qatâr* a quatre demi-tons chromatiques dans ses intervalles : « ton, demi-ton, ton, demi-ton, demi-ton, demi-ton et demi-ton » et la place de la note témoin est au centre des intervalles chromatiques.

Dans le *radif* Iranien, il existe aussi un mode appelé « *Âvâz-e Bayât Kord* » et classé parmi les *dastgâh* persans de l'époque Qâdjâr<sup>107</sup> en Iran, avec le nom commun kurde. Peut-être s'agit-il d'une référence musicale, ou peut-être n'est-ce qu'un nom symbolique dans la culture musicale ancienne.

Ce *Âvâz-e Bayât Kord* est parfois considéré comme indépendant du *dastgâh-e Shur*, et parfois comme un grand *gushe* de *Shur*. Le fait qu'il puisse être joué sans les préliminaires du *Shur* lui confère le statut de système autonome.<sup>108</sup>

Kord :



Figure 25 : extrait du Bayât-e Kurde persan dans le *radif* de Mirzâ Abdollâh avec la transcription de Jean During.

## 2.2. Le *Maqâm*, à la fois mode et mélodie

La construction musicale kurde consiste en une variété de genres mélodiques et rythmiques appelés *maqâm-s*, à l'instar de la musique de leurs voisins perses, arabes et tures. Et toutes les formes musicales, qu'elles soient instrumentales ou vocales, sont classées, déterminées et dirigées par ce mode musical qu'est le *maqâm*.

En l'absence de théorie ou de classification chez les Kurdes, nous avons identifié deux formes dans les structures du *maqâm* kurde : la forme modale et la forme descriptive. Par exemple, le chant *hore*, qui est aussi l'un des anciens chants kurdes, est constitué de *maqâm-s* descriptifs et de *maqâm-s* modaux. Il en est ainsi pour certains *hore* comme le

<sup>107</sup> Cette dynastie Qâdjâr régna sur l'Iran de 1786 à 1925.

<sup>108</sup> Jean During, *The radif of Mirzâ Abdollâh; A canonic repertoire of Persian music*, Téhéran, Mahoor, 2006, p. 114.

*Pâwamuri*, le *Saharai*, le *Majnuni* et le *Sar-tarz* qui ont des systèmes modaux, mais les *hore* comme le *Hey donyâ dêrân* (les gens riches), le *Khodâlam shokri* (merci mon Dieu), le *Fasle now bahâr* (la saison du printemps) et le *Tersem bemerem* (j'ai peur de la mort) ont des formes descriptives, surtout liées à leurs poésies, comme nous l'avons développé dans la partie consacrée au chant.

Par ailleurs, le répertoire musical des *Yârsân* (ou *Ahl-e Haqq*) est également riche et bien conservé par rapport aux autres formes musicales chez les Kurdes. Ainsi, ce répertoire présente des intervalles spécifiques ainsi qu'un système précis qui est complètement différent de ceux des voisins persan, turc et arabe. During, à ce propos, explique que (1989-418) :

« La musique *Ahl-e Haqq* appartient au vaste domaine des musiques modales et se rattache à la tradition du *maqâm* dont les bases ont été établies dès le Xe siècle par les théoriciens du monde musulman. Dans cette tradition, le terme *maqâm*, ou son équivalent persan *dastgâh*, désigne à la fois des structures modales susceptibles d'engendrer des formes diverses et des mélodies à peu près fixes (During, 1989 : 418) ».

Pourtant, nous pensons que le concept du *maqâm* dans le répertoire des *Yârsân* est très différent de celui de leurs voisins turc et arabe à cause de l'absence de tout intervalle altéré comme le « 3/4 » ou le « 5/4 » de ton. Malgré cela, il faut indiquer qu'il existe beaucoup de chansons au Kurdistan qui profitent des systèmes de *dastgâh* persan ou des *maqâm*-s arabes et turc. Comme nous l'avons expliqué précédemment, ces chansons (appelées *gurâni* chez les kurdes), contrairement aux formes anciennes (comme le chant *hore* et le répertoire *Yârsân*), sont apparues pendant l'époque moderne en Iran, en Turquie et dans le Kurdistan d'Iran. Le grand chanteur Ali Asghar Kordestani est évidemment le pionnier de ces chansons.

En outre, concernant le concept du *maqâm*, During (1989 : 422) écrit que :

« Le terme *maqâm* ne doit pas être entendu dans son acception arabe ou turque qui recouvre le concept large de mode, mais plutôt dans le sens qu'on lui donne par exemple dans la tradition turkmène, où il désigne des mélodies-types dont le nombre dépasse une centaine, et qui servent de

modèle à l'élaboration des chansons. Le cas des modes *Ahl-e Haqq* est cependant différent dans la mesure où ce terme renvoie aussi bien à des modes élaborés, comportant des développements et des modulations, qu'à de simples thèmes que l'on ne fait qu'enchaîner les uns aux autres, selon leurs affinités de style. »

Mokri (1968) utilise les termes *maqâm* et *dastgâh* qui semble s'appliquer à des modes englobant un certain nombre de *maqâm*-s, lesquels peuvent toutefois se jouer séparément. Pourtant, contrairement à Mokri, During (1989 : 422) pense que :

« Nous n'avons jamais rencontré de semblable distinction qui pourrait n'être qu'une tentative d'adaptation des concepts de la musique persane; on ne peut toutefois rien conclure de cet article qui présente quelques faiblesses et incohérences sur le plan musical. D'après nos sources, ces deux notions sont équivalentes, mais dans la pratique, certains modes peuvent se rattacher à d'autres, constituant des chaînes de modulation avec des retours au mode original, comme cela se fait parfois dans le *dastgâh* iranien ».

Finalement dans le cadre de nos recherches, nous avons décidés d'utiliser le terme *maqâm* dans son acception kurde. Par contre, nous pensons que *maqâm* peut être utilisé dans deux contextes musicaux différents, car il est à la fois un mode et une mélodie-type.

Selon nos sources et suite aux analyses effectuées sur les transcriptions des *maqâm*-s anciens (voir la suite), nous pensons que le système musical de ces *maqâm*-s est heptatonique. During (1989 : 420), dans ses recherches sur les *maqâm*-s *Ahl-e Haqq*, confirme ce point de vue : « Malgré le chromatisme caractérisant certains modes, on peut considérer l'horizon modal des *Ahl-e Haqq*, comme heptatonique. »

### 2.2.1. Les *maqâm-s majlesi*, les *maqâm-s* anciens chez les *Yârsân*

Le terme *Majlesi* vient du mot *majles* signifiant « assemblée », mais dans le répertoire musical du *Yârsân* il rappelle les anciens *maqâm-s* kurdes qui ont un rôle déterminant dans les formes musicales. Nous n'avons trouvé aucune forme de théorie dans la musique kurde, et plus particulièrement dans le répertoire du *Yârsân*.

«Un des points remarquables de la musique *Ahl-e Haqq*, est la présence d'une échelle chromatique régulière recouvrant une octave et un ton (plus une quarte ou quinte en prenant en compte la corde grave). Parmi les instruments du même type en usage dans le monde iranien, seul celui des Turcomans du Khorasan est fretté de la même manière, encore qu'il y manque la 9ème mineure, et que les intervalles ne semblent pas tempérés. Il est peu probable que cette conception du partage de l'octave en 12 demitons égaux procède d'une vision théorique, à moins qu'il ne s'agisse d'une théorie ancienne aujourd'hui oubliée. Cette hypothèse n'est pas exclue, étant donné le caractère archaïque des traditions kurdes (During, 1989 : 422) ».

Ces *maqâm-s majlesi* sont présents dans toutes les interprétations musicales kurdes, comme en attestent les exemples suivants :

I. Tout les *maqâm-s majlesi* ont été intégrés aux soixante-douze *maqâm-s* rituels du *Yârsân*, un courant religieux kurde qui émergea vers le XIe siècle et se développa véritablement à partir du XIVe siècle dans les provinces du Kermanshah et du Lorestan. Jusqu'à récemment, ces pièces vocales et instrumentales pour luth *tanbur* étaient réservées aux seuls initiés et donc inconnues du grand public.

II. Le *maqâm Khân-Amiri* est l'une des principales danses Kurdes, il constitue en lui-même un *maqâm majlesi*.

III. Les *maqâm-s* communs au *hore* (le chant *authentique* kurde) et au répertoire du *Yârsân* sont : *Pawamuri*, *Gharibi*, *Saru-khâni*, *Bâria*, *Tarz*, *Gol wa Khâk* et *Gel wa Darah*.

IV. Les *maqâm-s* du *zurnâ* (instrument à vent),

Il existe des *maqâm*-s spécifiques au *zurnâ* chez les Kurdes. Les *maqâm*-s en commun avec les *maqâm*-s *majlesi* sont : *Jelow-shâhi*, *Sawar-sawar*, *Tarz*, *Gol wa Khâk*, *Gel wa Darah* et *Khân-Amiri*.

#### **a. Ali Akbar Moradi, la référence vivante du *maqâm majlesi***

Il naît en 1957 à Gurân, non loin de Kermanshah, chef-lieu de la province du même nom. Encouragé par son grand-père et son père, il commence son apprentissage du *tanbur* à l'âge de sept ans. Seyyed Hashem, Kafashyan, Alavi, Darvishi, Hamidi et surtout Seyyed Vali Hoseyni lui enseignent non seulement la maîtrise de l'instrument mais aussi celle du répertoire des *maqâm*-s kurdes. Il donne son premier récital à l'âge de 14 ans. Un an plus tard, avec deux autres musiciens, Qademi et Elqassi, il fonde le premier groupe de *tanbur* au sein du département culturel de la ville et commence à se produire dans diverses villes iraniennes. Sa notoriété s'affirme à partir de 1981 grâce au chanteur Shahram Nazeri qui l'emmène en tournée en Europe, au Canada et aux États-Unis. En 1991, il remporte le premier prix au Festival des instruments à cordes.

Moradi a mis en avant pour la première fois la question de la relation entre les différents répertoires musicaux (*tanbur*, *zurnâ* et *hore*) du Kurdistan iranien. Il a rassemblé le répertoire le plus complet qui existe à cette date. En effet, son travail est un recueil de l'ensemble des récits des anciens maîtres du *tanbur*. Il est aujourd'hui considéré comme un véritable maître par les kurdes et par les grandes figures de la musique savante iraniennes, ainsi le chef religieux *Yârsân* (Seyyed Nasreo-Din Heydari) a, de manière absolument inédite dans l'histoire du *Yârsân*, autorisé la diffusion de son répertoire auprès du grand public international. C'est pourquoi nous avons choisi le répertoire de Moradi comme référence dans cette recherche afin de parvenir à discerner les éléments authentiques des anciens *maqâm*-s kurdes.



Figure 26 : Ali Akbar Moradi

Les détails du *tanbur* de Moradi :

| Distance du chevalet à sillet : 78,10 cm        |   |       |                         |
|---|---|-------|-------------------------|
| Les frets ( <i>Dastân</i> )<br>du <i>tanbur</i> | Distance du<br><i>dastân</i><br>à<br>sillet | Cents | Notes<br>approximatives |
| Dastân 1  | 4,8   | 108   | Sol #                   |
| Dastân 2  | 8,2   | 194   | La                      |
| Dastân 3  | 11,9  | 280   | Sib                     |
| Dastân 4  | 15  | 368   | Si                      |
| Dastân 5  | 18,2  | 459   | Do                      |
| Dastân 6  | 21,3  | 554   | Ré b                    |
| Dastân 7  | 24,6  | 642   | Ré                      |
| Dastân 8  | 26,5  | 721   | Mi b                    |
| Dastân 9  | 29,4  | 810   | Mi                      |
| Dastân 10                                       | 31,3  | 890   | Fa                      |
| Dastân 11                                       | 34,5  | 978   | Fa #                    |
| Dastân 12                                       | 36,2  | 1080  | Sol                     |
| Dastân 13                                       | 38,5  | 1156  | Sol #                   |
| Dastân 14                                       | 40,1  | 1243  | La                      |



## **b. *Lâwech*, élément mélodique et constructif du *maqâm***

Chaque *maqâm* est composé de plusieurs parties mélodiques appelées *lâwech* ou *ploch*, dont la structure modale des *maqâm*-s est exprimée par cette mélodie type. Les *lâwech* comme les *gushe*, (la petite mélodie intégrée et fixée) de la musique traditionnelle d'Iran sont des formes constructifs des *maqâm majlesi* qui présentent ses intervalles spécifique et le contexte général du *maqâm*. On peut désigner cinq éléments essentiels dans la composition de chaque *lâwech*. Ces éléments permettent de définir la caractéristique constructive de cette forme modale.

Voici ces *lâwech* :

1. *Aghaz maqâm* : introduction de chaque *maqâm*.
2. *Avâz* : petit système modal ou mélodie modale, souvent sans rythme.
3. *Zemzeme* : la liaison entre les motifs réels se fait par mouvement mélodique conjoint, comme dans la technique du *tahrir* dans la musique persane ou arabe.
4. *Forud* : à la fin du *avâz* et dans l'introduction du *avâz*.
5. *Zarbi* : les formes rythmiques.

Le nombre des *maqâm*-s *majlesi* oscille entre douze et dix-neuf. Ils s'apparaissent soit dans les formes religieuses, tel que les rituels du *Yârsân*, ou dans les formes non-religieuses comme les chants *hore*, *siâw-çamane* ou encore les *maqâm*-s du *zurnâ*.<sup>109</sup>

Selon les maîtres du *Yârsân*, les *majlesi* sans rythme appartiennent au répertoire du chant *hore* et sont normalement interprétés au *tanbur* ou encore sans instrument, et donc chantés en privé, à domicile. Il est impossible d'effectuer la totalité de cette transcription ici. Notons que Moradi a rassemblé tous les récits des *maqâm*-s kurdes sur le *tanbur* car il connaît très bien les autres genres musicaux.

## **c. Méthode d'analyse et de transcription des *maqâm*-s anciens**

Comme nous l'avons expliqué précédemment, cette transcription est effectuée à partir du répertoire de Moradi. Il s'agit d'une étude comparative sur les interprétations des maîtres acceptables de deux régions centrales des *Yârsân* ; d'une part, la région Sahne à

---

<sup>109</sup> Instrument à vent d'origine kurde, il est central dans les pratiques musicales, comme les cérémonies de mariage et de mort, etc.

Kermanshah avec Ostâd Elâhi<sup>110</sup>, Darvish Amir Hayâti, Amro-Allah Shâh Ebrahimi et d'autre part, la région Gurân à Kermanshah avec Tâher Yârveisi, Seyyed Nâser Yâdegari, Kâkâ Berâr, Seyyed Teymur Mehrâbi, Seyyed Âbed Mehrâbi, Kâki Aziz Panahi et Dâwud Azizi. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, le répertoire de Gurân est plus authentique et a subi moins de modifications que celui de Sahne.

En outre, nous nous sommes efforcés d'adopter une approche analytique, en tenant compte des opinions et considérations de Jean During (1989), Mohammad Mokri (1968) et de la thèse de Partow Hooshmandrad (2004).

Voici les clés de notre travail :

1. L'instrument principal est le *tanbur*. Sans transposition de la première corde, nous avons gardé la note *sol* du *tanbur* dans cette transcription.
2. Cette transcription n'est pas centrée sur la technique de jeu du *tanbur*, car le but de notre recherche est la connaissance et la présentation de la nature des *maqâm-s*.
3. C'est à partir de ces *lâwech* (l'élément constitutif du *maqâm*) que nous avons effectué notre transcription car en tant que plus petits éléments constitutifs du *maqâm*, ils peuvent nous aider à distinguer les différentes techniques des genres musicaux, comme le chant *hore*.
4. Nous avons transcrit précisément les *lâwech* de chaque *maqâm*, et une fois l'opération terminée, nous avons présenté le *lâwech* suivant dès le début de la portée. Donc, l'intervalle entre la fin et le début de chaque *lâwech* n'est pas un silence musical, il est noté en clair comme *lâwech* dans cette transcription.
5. Pour souligner les phrases répétitives, nous les avons inscrites dans un cadre avec un chiffre indicatif qui représente le nombre de répétitions.
6. Nous avons utilisé la clé de *sol* avec l'instrument *tanbur* qui dispose de trois cordes que le joueur frappe simultanément. Deux cordes très proches produisent la même note pour la mélodie, et la troisième, qui est normalement une basse, est libre (la

---

<sup>110</sup> Ostâd Elâhi naquit en 1895 à Jeyhunâbâd, village de la province du Kermanshah, dans le Kurdistan oriental. Son père, Hâjj Ne'matollâh (1871-1920), fut un guide spirituel A.H. renommé pour ses dons spirituels et sa sainteté. Plus de mille cinq cents derviches, hommes et femmes, lui prêtèrent serment d'allégeance. Dès son plus jeune âge, Nur 'Ali Elâhi, son fils, se soumit aux dures pratiques ascétiques des derviches et ne connut d'autre éducation que spirituelle (During 1989 : 505).

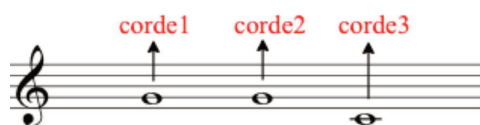
quinte ou la quarte en dessous des deux précédentes) et on l'entend donc avec un note fixe « *do* ou *ré* ».

7. Nous avons inscrit les symboles « # et bémol » sur la portée avant la clé de sol, pour la facilité d'écriture de la partition avec les intervalles chromatiques fréquents dans les *maqâm-s*, comme le *Sar-Tarz*, le *Sahari*, le *Bâriya*, et surtout le *Qatâr* qui est l'un des *maqâm-s* complexes avec beaucoup d'ornementation dans l'interprétation.
8. Le *Shor* est une technique spéciale du *tanbur* qui se joue en remontant les quatre doigts de la main droite les uns après les autres. Dans notre transcription, sur chaque note où il est nécessaire, il a été noté avec le symbole des points (...).

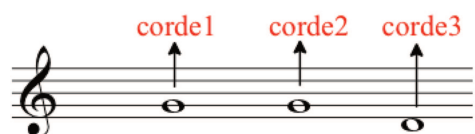
### Accordage du *tanbur*

Le *tanbur* a trois cordes, et il faut savoir que son accord « *Kuk* » normal peut être joué de deux façons :

1. *Kuk-e Tarz* : cet accord est nommé *Tarz* parce qu'il vient du *maqâm Tarz* dans le répertoire du *Yârsân*. Il est aussi appelé *Panj-Dastân*, signifiant les cinq frettes. D'après Moradi cet accord est utilisé dans les *maqâm-s* *Sar-Tarz*, *Saru-khani*, *Hejrani*, *Sahari*, *Qatâr* et *Duâla*. Les cordes, de la plus aiguë à la plus grave, sont accordées à la quinte de la manière suivante :



2. *Kuk-e Barz* : cet accord est nommé *barz* qui signifie « long ». Selon Moradi ce nom vient du maître Seyyed Ali Hoseyni qui était l'un des grands musiciens du *tanbur* à Gahvâre (l'un des villes du Kermanshah). Les cordes, de la plus aiguë à la plus grave, sont accordées à la quarte de la manière suivante :



La partie consacrée au *âvâz*, ou « chant », dans le répertoire du *tanbur* nous montre son rôle déterminant dans les *maqâm*-s authentiques kurdes, ainsi que sa présence dans tous les genres musicaux.

Les dix-neuf *maqâm*-s :

### 1. *Maqâm-e Sar-Tarz* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.1. »

Le mot *tarz* est un terme ancien de la littérature kurde et persane, qui signifie « la façon ». Et le mot *Sar-Tarz* veut dire « au début (du *maqâm Tarz*) », ou renvoie peut-être d'après le musicien kurde à la position des intervalles de ces *maqâm*-s sur le haut du manche du *tanbur*. D'après Moradi, ce *maqâm*, réputé comme l'un des plus anciens, est celui avec lequel débudent les étudiants en *tanbur*. Il s'agit d'un *maqâm* non mesuré, sauf à la fin où l'instrument introduit un motif rythmique. Certains le classent dans les *maqâm*-s de *kalam* ; d'autres, en raison de sa dimension épique, dans les *maqâm*-s *majlesi*. Il existe deux versions du récit de sa création. Selon la première, ce *maqâm* fut joué par les *haftan* pour obliger l'âme à entrer dans le corps du premier homme. La seconde version renvoie au *Livre des Rois* : lors de la quatrième des sept épreuves que subit le héros Rostam, il trouva un *tanbur* accroché à un arbre au-dessus d'une fontaine. Il le prit et se mit à chanter et jouer le *Sar-Tarz*<sup>111</sup>.

Ce *maqâm* est très courant dans la région du Kermanshah. Par ailleurs, pour l'interprétation de ce *maqâm*, les cordes du *tanbur* sont accordées en quinte (*sol* et *do*). Cet accord est appelé *Kuk-e Tarz* chez les Kurdes. Les maîtres (*Kalâm-khowân*) contemporains du *Yârsân*, Kâki Mirzâ et Tâher Yârveisi, considèrent que le *tarz* provient de l'époque d'Â Seyed Berâka, qui fut cheikh du *Yârsân* à la fin de l'époque de Soltân Sahâk, entre les années 1301 et 1369 à Hawraman Kermanshah.

During explique à ce sujet (1989 : 432) :

«Il semble difficile de tirer des mélodies (en rapport avec la tradition actuelle), d'une telle échelle et dans un ambitus si restreint, si ce n'est précisément le mode *Tarz*. Sans considérer ce rapprochement comme une démonstration, *Tarz* est probablement un mode archaïque et fondamental dont la découverte est importante pour la musicologie du Moyen-Orient. Si certaines versions très sophistiquées, jouées au *tanbur* avec une grande richesse ornementale et technique, laissent parfois l'impression d'une

---

<sup>111</sup> Ali Akbar Moradi, Traduction française par Ahmad Djavaheeri en 2002.

recherche esthétique quelque peu maniérée, orientée vers des effets bizarres, en écoutant le chant au contraire, c'est le caractère archaïque et fondamental qui s'impose à l'écoute subjective. »

Les principaux intervalles chromatiques du chant *Tarz* sont le *sol*, le *sol #*, le *la* et le *mi* bémol comme notes témoins. Ce *maqâm* est l'un des chants du *hore* avec les mêmes intervalles chromatiques, nous l'avons entendu pour la première fois en 2012, chez le maître Tâher Yârveisi, à Gurân du Kermanshah. Il existe par ailleurs, une autre version plus belle de ce *maqâm*, interprétée par Ostâd Tâher à l'occasion d'un festival de musique en Allemagne (en 2006). Contrairement aux versions de Moradi et des autres interprètes, dans cette interprétation la corde à vide de *tanbur* est le *la* en dessous de la portée. En effet, l'accordage de *kuk-e Tarz* de *tanbur* est généralement effectué sur le *sol* (première corde) et le *do* (deuxième corde), comme nous nous l'avons écrit dans notre transcription. Il faut indiquer que Tâher Yârveisi et Moradi ont tous deux été formés par un grand maître de la région Gurân, à savoir Seyyed Vali Hoseyni, et possèdent donc le même style d'interprétation.

Ce *maqâm* est composé des neuf *lâwech* suivants :

1. ***Aghâz-e maqâm*** (introduction du *maqâm*),

Cette partie présente la note témoin (*sol*) et les notes arrêts (*fa*, *mi*, *fâ*) et le *sol* avec un saut de quarte sur le *do*, il progresse par des intervalles dans l'espace musical de ce *maqâm*.

2. ***Âvâz-e avval*** (première mélodie type sans mesure), avec son ***forud*** (descente sur la note témoin),

Les intervalles chromatiques « *sol*, *sol #* et *la* » sont les notes principales du *Sar-tarz*. L'*âvâz-e avval* est le thème principal de ce *maqâm*. Dès le début, le mouvement mélodique est ascendant mais, ici encore, lors du *forud*, le *maqâm* descend sur la note témoin *sol*.

3. ***Âvâz-e dovom*** (deuxième mélodie type sans mesure),

Autre version du *âvâz-e avval*, dont la mélodie se développe encore avec les

intervalles chromatiques « *sol*, *sol #* et *la* » mais le *forud* est plus court que celui du *âvâz-e avval*.

4. **Âvâz-e sevom** (troisième mélodie type sans mesure),

Nouvelle version du *âvâz-e avval*.<sup>112</sup>

5. **Zamzame-e avval** (premier passage mélodique),

Cette partie présente la liaison entre les motifs réels, elle se fait par mouvement mélodique conjoint avec beaucoup de sauts de quarte entre les notes « *sol* et *do* ». Ce passage mélodique se développe dans le mouvement descendant des intervalles de ce *maqâm*.

6. **Âvâz-e châhârom** (quatrième mélodie type sans mesure),

Nouvelle version du *âvâz-e avval* qui développe le thème avec la double note « *ré-sol* » à la fin du thème.

7. **Zamzame-e dovom** (le deuxième passage mélodique),

Le thème de cette partie est une transition qui amène le thème principal (*âvâz-e avval*) du *Sar-Tarz* à l'octave. En effet tous les intervalles de ce *maqâm* sont présents dans le *zamzame-e dovom*, mais, après la présence du *sol* en octave, ce thème avec des mouvements mélodiques descend sur la note témoin (*sol*) du *Sar-Tarz*.

8. **Zamzame-e sevom** (le troisième passage mélodique),

Nouvelle version du *zamzame-e dovom* mais avec développement du thème principal.

9. **Zarbi-e Tarz** (partie mesurée),

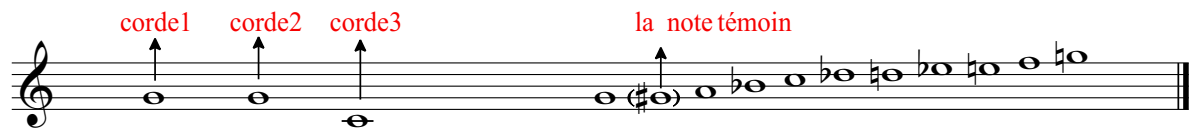
Cette partie est rythmée en 5/8, elle commence par la figure rythmique 2+3 mais, de temps en temps, passe en 3+2. Effectivement le thème principal (*âvâz-e avval*) est présent dans deux octaves sur la note témoin *sol*.

---

<sup>112</sup> D'après maître Moradi les différentes versions des *âvâz* ou les autres thèmes musicaux sont des différents récits des maîtres Kurdes qu'il a appris chez eux. Effectivement il a fait une calcification des différents récits des maîtres.

Dans ce *maqâm* on ne retrouve plus les éléments musicaux des autres pays voisins comme l'arabe, le turc et le persan. L'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz* à la quinte, présenté précédemment.

## échelle Sar-tarz



La note témoin est un élément essentiel dans la structure d'un *maqâm* qu'on entend régulièrement. Il s'agit d'une note marquante qui se répète partout tout au long de l'interprétation. Dans la musique kurde la note témoin joue un rôle important et ressemble relativement à la note de tonalité dans la musique occidentale, mais ici la gamme degré occidental n'existe plus.



# Sar - Tarz

1 aghaz-maqâm

2

3 avaz1

4

5 forud1

6 avaz2

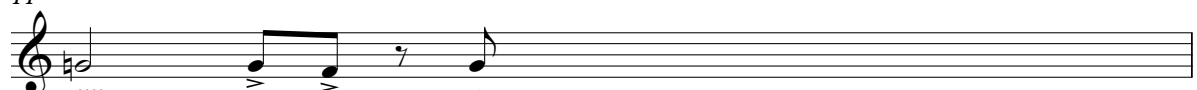
7

8

9 avaz3


10

2  
11




zemzeme1


12




13




14 avaz4




15




16



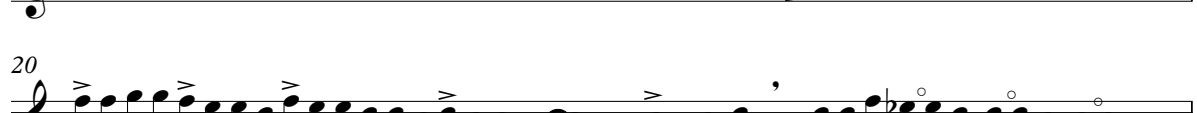
17




18 zamzame2




19




20



21



22



23 zemzeme3

24

25

26

27

28

29

30

31 zarbi-tarz 2+3

37 3+2 2

45

52

4

59



67 2+3



74



81

3+2



88



92



93



## 2. *Maqâm Sâru-Khâni* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.2. »

Ce *maqâm* est l'un des *maqâm-s* du *Yârsân majlesi* (non rituel) et il est attribué au musicien Sâru Khân ou Sâru Xân. Il s'agit, semble-t-il, d'un mode connu uniquement dans la région de Sahne. Son nom ne nous renseigne guère sur son origine, car il peut se référer aussi bien à un lieu qu'à une personne (*Sâru*), le terme *khâni* signifiant chant.

Le type d'interprétation de ce *maqâm* est non mesuré, avec une poésie épique sur l'histoire des vaillants guerriers. Le *Sâru-khâni* aujourd'hui existe dans les interprétations du chant ancien *hore*.

D'après During, à propos du *Sâru-Khâni* :

« Ce mode est proche du *maqâm Dogâh* de la tradition de l'Azerbâyjân, qui possède la même gamme, la même position sur l'instrument et certains motifs caractéristiques. Son motif initial le rapproche également du *gushe* persan *Neyshâpurak* dont il partage la gamme. *Saru-Khâni* présente aussi des analogies avec le *Segâh* persan, mais sans tenir compte de la différence très nette des intervalles : dans la pratique, tous ses motifs se transposent très naturellement en *Segâh* (During, 1989 : 454) ».

Il compte quatorze *Lâwech* :

### 1. *Sarâghâz-e maqâm* (introduction du *maqâm*),

La note témoin de ce *maqâm* est le *si* bémol présent dans cette partie de l'introduction. Il en existe beaucoup de versions chez les Kurdes. L'espace musical consiste dès le début à développer en quarte jusqu'au ré ascendant.

### 2. *Âvâz-e avval* (première mélodie type),

C'est le premier thème principal de ce *maqâm*, avec la mélodie sur « *si b - do - si b* » et « *si b - la - si b* », il présente la note témoin *si* bémol.

### 3. *Zamzame-e avval* (premier passage mélodique),

Le passage ascendant jusqu'au *ré* descend sur le sol comme note d'arrêt, qui finit de développer l'espace musical de ce *maqâm*.

4. **Zamzame-e dovom** (deuxième passage mélodique),

Ce passage ici est mesuré en 7/8 avec la figure rythmique 3+2+2 qui est l'un des principaux rythmes kurdes. Ce rythme a trois accents (3+2+2), c'est pour cette raison qu'il est appelé *Se-pâ*, qui signifie « trois pieds », et on le retrouve dans la danse kurde avec le même nom. Cette partie développe les intervalles ascendants jusqu'à *mi b*.

5. **Forud** (descente sur la note témoin),

Cette partie est un thème descendant et finit avec la note témoin *si b*.

6. **Âvâz-e dovom** (deuxième mélodie type),

Nouvelle version du *Âvâz-e avval*, qui insiste sur le *si b* avec un saut de quarte sur « *sol-do* ».

7. **Âvâz-e sevom** (troisième mélodie type),

Au début, ce thème insiste sur le ré, comme le *gushe* de *Darâmad-e Dashti* dans le *radif* persan, mais sans l'intervalle quart de ton qui est remarquable dans ce *dastgâh* Iranien. Mais à la fin il continue sur le *forud* (descente sur la note témoin).

8. **Zamzame-e sevom** (troisième passage mélodique),

Dans cette partie les intervalles se développent en ascendant jusqu'au *fa* en quinte.

9. **Forud** (descente sur la note témoin),

Nouvelle version du premier thème du *forud* sur la note témoin.

10. **Zamzame-e châhârom** (quatrième passage mélodique),

Ce passage ascendant présente le nouveau thème sur « *fa # - fa bécarré* ».

11. **Forud** (descente sur la note témoin),

Nouvelle version du premier thème du *forud* sur la note témoin.

12. *Âvâz-e châhârom* (quatrième mélodie type),

C'est un nouveau thème qui commence avec un saut de tierce sur le *mi b*. Ce thème est une autre version du *Sâru-Khâni* d'après le maître Moradi.

13. *Zamzame-e panjom* (cinquième passage mélodique),

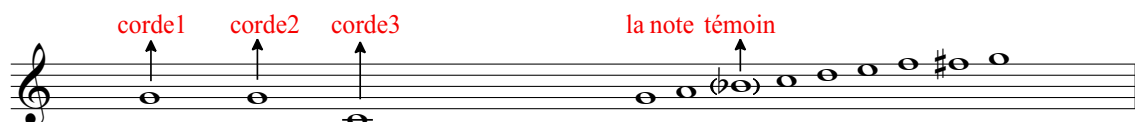
Ce passage est la nouvelle version du *Zamzame-e châhârom* avec le thème chromatique sur *fa - fa #*.

14. *Forud* (descente sur la note témoin),

Le premier thème du *forud* descend sur la note arrêt de ce *maqâm* qui est le *sol*.

L'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz*, à la quinte.

### échelle Saru-Khâni



Voir le Cd : Fichier 7 (Les *maqâm-s majlesi* 2) (mp3).

# Sâru-Khâni

âghâz-maqâm

2

3

4

5

6

7 avazl

8

9



2  
10 **zemzemel**

11

12

13 **zemzeme2**

19

24

28 **forud**

29 **avaz2**

30

31

32 **avaz-sevom**

33

34

zamzame3

35

36

37

38

forud

39

40

zamzame4

41

42

43

4  
44 **Forud**

45

46 **avaz4**

47

48

49

50

51

52

53 **zemzeme5**

54

55



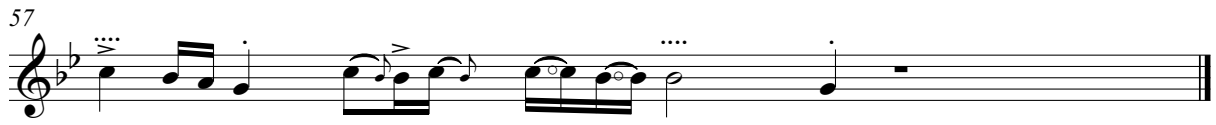
Musical notation for measure 55 in a single staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of six quarter notes with accents: B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, and D4. Each note has a sharp accent mark above it.

56 Forud



Musical notation for measure 56 in a single staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note B-flat4, followed by an eighth note A4 and a quarter note G4. The next two notes are eighth notes F4 and E-flat4, followed by eighth notes D4 and C4. The melody continues with eighth notes B-flat4 and A4, followed by quarter notes G4 and F4. The final notes are eighth notes E-flat4 and D4. Accents are placed above the eighth notes.

57



Musical notation for measure 57 in a single staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note B-flat4, followed by an eighth note A4 and a quarter note G4. The next two notes are eighth notes F4 and E-flat4, followed by eighth notes D4 and C4. The melody continues with eighth notes B-flat4 and A4, followed by quarter notes G4 and F4. The final notes are eighth notes E-flat4 and D4. Accents are placed above the eighth notes. The measure ends with a double bar line.

### 3. *Maqâm Gharibi* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.3. »

Ce *maqâm* existe précisément au sein du répertoire rituel *Yârsân* dans la catégorie des *maqâm*-s anciens « *majlesi* » et dans ceux du chant *hore*.<sup>113</sup> Le terme *Gharibi* vient de *gharib* qui signifie « étranger », figure centrale et symbolique dans les récits amoureux kurdes.

Nous avons présenté le chant dans le contexte du *gharib* lors de la partie précédente. Les Kurdes vouaient un grand respect à ces *gharib* et étaient prêts à se sacrifier pour eux, car ils ont marqué leur histoire, selon divers récits de l'ancien temps. Leur poésie, inspirée par leur vie semi-nomade et leurs voyages, raconte leur hospitalité et leur ouverture à l'égard de ces gens qui viennent de l'étranger et leur apportent des nouvelles du monde.

Le *Gharibi* est un chant épique ; il faut souligner que le répertoire rituel du *Yârsân*, comme on l'a expliqué précédemment, en majorité est non mesuré. On peut cependant le jouer sur des poèmes qui évoquent la solitude et le mal d'amour.

La structure du *Gharibi* évoque au début le *gushe* persan *Darâmad-e Châhârgâh* mais en général il présente les intervalles du *Mâhur* persan avec les notes *la* et *la bémol*.

Dans notre transcription de ce *maqâm*, outre celle de Moradi, nous avons pris en compte trois autres interprétations différentes :

1. Ostâd Tâher de la région Gurân (6:15 min) : Cette version ressemble beaucoup à celle de Moradi (2:16 min) mais elle est plus longue, car elle est accompagnée par le chant et plusieurs poésies sur le thème principal de ce *maqâm*. Cette version est plus belle et plus ornementée.
2. Seyyed Nâser Yâdegari de la région Gurân (3:23 min) : Cette version également ressemble beaucoup à celle de Moradi, pourtant ces phrases sont plus courtes et plus répétitives. Seyyed Nâser interprète lui aussi ce *maqâm* en chantant sur le thème principal.
3. Seyyed Amir Hayâti de la région Sahne (7:46 min) : Généralement dans le style de Sahne en utilisant des figures de la musique traditionnelle persane beaucoup plus développées. Pourtant nous pensons que ce style influencé par la musique persane, éloigne ce *maqâm* de

---

<sup>113</sup> Nous avons présenté la parole du *Gharibi* dans la partie précédente avec les chants anciens Kurdes.

ces formes originales. La version de Seyyed Amir Hayâti est beaucoup plus longue que celle de Moradi, mais elle possède des ornements influencés par les techniques du *setâr* (instrument d'accord persan) et son accent est ainsi légèrement modifié par rapport au style original du *tanbur*.

Il compte cinq *lâwech* :

### 1. *Sarâghâz-e maqâm* (introduction),

Ce *maqâm* commence avec le *do* (la note témoin) qui, avec « *la-la b* », présente son sommet musical. Ce thème évoque le *Châhârgâh* persan mais sans les intervalles quart de ton qui sont le deuxième degré des intervalles du *Châhârgâh* (*la-la koron* « 1/4 ton »)<sup>114</sup>, mais ici avec la même figure mélodique (*la-lab*). D'après Daring, le *Châhârgâh* produit des accents déchirants, mais il exprime surtout la force, l'héroïsme et une certaine tension, et convient bien au chant épique.

Néanmoins, le *Châhârgâh* persan et le *Gharibi* kurde présentent deux éléments communs : la figure mélodique et le caractère épique, témoignant peut-être d'un ancien lien.

### 2. *Âvâz* (mélodie type),

Le thème principal est ici présent avec trois notes descendantes « *do-si-la b* », et revient sur le *do* (la note témoin).

### 3. *Zamzame-e avval* (premier passage mélodique),

Ce passage développe le thème principal (le *Âvâz*) avec des mouvements peut-être rythmiques, mais à la fin il est ralenti sur le *do* qui est toujours entendu comme la tonalité de ce mode.

### 4. *Âvâz*,

Même thème que le premier *Âvâz*, on pense que ce thème n'est pas développé par les maîtres Kurdes, ou que les autres versions ont aujourd'hui disparu.

---

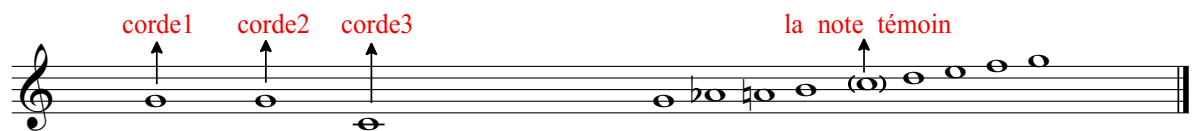
<sup>114</sup> *Koron* signifiant « moins que demi ton » est le symbole du quart de ton dans la musique traditionnelle iranienne. Ali Naqi Vaziri, un maître iranien bien connu dans la musique Iranienne, a instauré ce signe.

5. *Zamzame-e dovom* (deuxième passage mélodique),

Autre version du *Zamzame-e avval*.

L'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz*, à la quinte.

## échelle Gharibi



# Gharibi

âghâz-maqâm

2

3

4

5 avaz

6

7 zemzeme1

8

9

10


Detailed description: The image shows a musical score for 'Gharibi'. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'âghâz-maqâm' in red. The second staff has a '2' above it. The third staff has a '3' above it. The fourth staff has a '4' above it. The fifth staff is labeled 'avaz' in red. The sixth staff has a '6' above it. The seventh staff is labeled 'zemzeme1' in red. The eighth, ninth, and tenth staves have '8', '9', and '10' above them respectively. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like 'v' and '....' above notes.



2  
11



12 avaz



13




14 zemzeme2



15



16



17



Detailed description: This image shows seven staves of musical notation in treble clef. Staff 11 starts with a measure containing a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a measure with eighth notes and a quarter note, and another measure with eighth notes and a quarter note. Staff 12 is labeled 'avaz' and features a complex rhythmic pattern with many eighth notes and quarter notes, some with accents and breath marks. Staff 13 continues this pattern. Staff 14 is labeled 'zemzeme2' and includes a boxed section with a '2' above it, indicating a second ending. Staff 15 also has a boxed section with a '2' above it. Staff 16 has two boxed sections, each with a '2' above it. Staff 17 concludes the piece with a final measure.

#### **4. *Maqâm Majnuni* ou *Duâla* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.4. »**

Ce *maqâm* est commun aux deux différents genres musicaux que sont le chant *hore* et le *maqâm majlesi* du *tanbur*, dont le titre signifiant « Deux amants » est une évocation de deux couples d'amants célèbres de la littérature orientale : Leyli et Majnun, Shirin et Farhad.

Il comprend trois parties : *Duâla*, évocation du *maqâm Sahari*, *Lang*. Le chant se développe de manière libre et mélismatique sur un accompagnement rythmique. Normalement les poésies de ce *maqâm* sont des histoires d'amour comme *Shirin-o Farhâd* et *Leyli-o Majnun* dans les légendes kurdes et persanes.

Il compte sept *lâwech* :

##### **1. *Sarâghâz-e maqâm* (introduction),**

Les intervalles « *sib- do- ré- mi b* » composent le thème principal du *Duâla*. Le caractère de ce *maqâm* est surtout rythmique mais non mesuré. Dans cette partie de l'introduction, tous les intervalles sont présents et fournissent un schéma complet de ce *maqâm*.

##### **2. *Eshâre avval be Sahari* (première indiquée au *maqâm* du *Sahari*),**

Il faut indiquer que le *maqâm Sahari* est un symbole musical chez les Kurdes parce qu'il est appliqué dans tous les genres musicaux, tels que les chants, les instrumentaux et les différentes cérémonies (ce *maqâm* sera présenté dans cette partie). Ici il est mélangé au *maqâm Majnuni* avec son caractère remarquable. La première indiquée au *Sahari* est très courte et rythmée en 5/8 (3+2).

##### **3. *Edame maqâm* (continuation du *maqâm*),**

Ici le *maqâm* se développe avec les différentes figures mélodiques.

##### **4. *Eshâre dovom be Sahari* (Deuxième citation du *maqâm* du *Sahari*),**

Cette partie comprend trois intervalles, « *mi – mi b – ré b* », qui font fonctionner le rôle de *Sahari* sur ce thème avec son caractère présent.

### 5. *Gushe-e Lang*,

Le *maqâm* est présent ici dans la version rythmée et non-mesurée. Le premier terme signifie « la mélodie dans le rythme complexe » et *lang* désigne « le boiteux ». Le caractère de ce thème est en effet bancal jusqu'à la fin.

### 6. *Sahari et Sahari-Majnuni* (version mélangée de deux *maqâm*-s),

Dans cette partie, le *Sahari* est interprété à la manière du *Majnuni* ; compte tenu de l'accord, le *Sahari* a un rôle déterminant et domine dans le *Majnuni* sur ce thème.

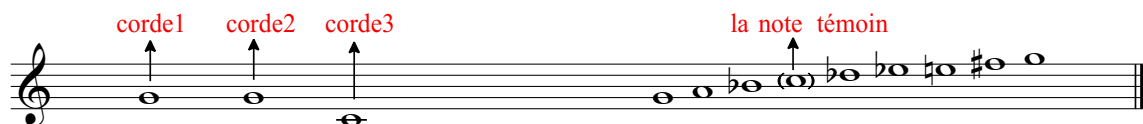
### 7. *Zamzame* (passage mélodique) et *forud* (descente sur la note témoin),

Ici, avec le caractère du *Gushe-e Lang* comme passage mélodique, il finit sur les intervalles « *si b - la – sol* » avec la note d'arrêt *sol*.

Nous avons trouvé un extrait de vidéo daté de 1997, qui montre Ostâd Tâher en train de jouer le *maqâm Majnuni* devant le chef du *Yârsân*, à savoir Seyyed Nasreddin Heydari. Cette version accompagnée par les poésies religieuses du *Yârsân* est beaucoup plus simple que l'interprétation ornementée de Moradi, bien que la structure principale de leurs mélodies soit identique.

Il faut souligner que l'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz*, à la quinte.

## échelle Majnuni (Duâla)



# Majnuni (Duâla)

## âghâz-maqâm

Musical notation for the first four lines of the 'âghâz-maqâm' section. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first line starts with a common time signature. The second, third, and fourth lines are numbered 2, 3, and 4 respectively. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and trill ornaments (indicated by '...'). Triplet markings (3) are present above several groups of notes. The fourth line ends with a double bar line and a repeat sign.

## 5 eshâre1

Musical notation for the 'eshâre1' section, starting at line 5. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. It consists of two lines of music, numbered 5 and 11. The notation includes rhythmic values, accidentals, and trill ornaments.

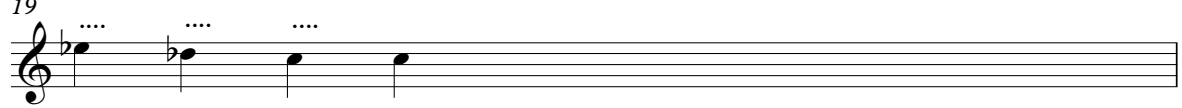
## edâme-maqâm

Musical notation for the 'edâme-maqâm' section, starting at line 15. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. It consists of three lines of music, numbered 15, 16, and 17. The notation includes rhythmic values, accidentals, and trill ornaments. Triplet markings (3) are present above several groups of notes. The section ends at line 17.

## 18 eshâre2

Musical notation for the 'eshâre2' section, starting at line 18. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. It consists of one line of music, numbered 18. The notation includes rhythmic values, accidentals, and trill ornaments.

2  
19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill (three dots above). The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

20 goshe-lang

Musical staff 20: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

21

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

22

Musical staff 22: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

Sahari-majnuni

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

24


Musical staff 24: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

tahrir,forud

26

Musical staff 26: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

27

Musical staff 27: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note with a trill. The second measure has a dotted quarter note with a trill. The third measure has a dotted quarter note with a trill. The fourth measure has a dotted quarter note with a trill.

## 5. *Maqâm Majnuni Lâwa-lâw* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.5. »

Ce *maqâm majlesi* partage avec le *Duâla* un certain nombre de motifs mélodiques, à ceci près que ces motifs s'inscrivent dans un intervalle de quinte dans le *Majnuni Duâla* et dans un intervalle de quarte dans le *Majnuni Lâwa-lâw*. Ainsi ce dernier (*Lâwa-lâw*) est dans un caractère plus brillant avec l'intervalle de commencement (le *ré*) que le *Duâla* en *do* (l'intervalle initial de ce *maqâm*). Les paroles, dans le *Majnuni Lâwa-lâw*, sont encore liées à l'amour.

Il compte six *lâwech* :

### 1. *Âvâz-e avval* (première mélodie type),

Premier thème présent dans la partie avec les figures rythmées et non mesurées. Au début, il évoque le *maqâm Tarz-Rosam*. Le caractère du *Majnuni (Lâwa-lâw)* est constitué par les intervalles (*ré, fa* et *la* descendant), mais la note témoin est le *ré*.

### 2. *Zamzame-e avval* (premier passage mélodique),

Ce passage avec les *fa* et *fa #* se situe dans une ambiance chromatique et, par conséquent, permet de développer ce *maqâm* dans différentes couleurs.

### 3. *Âvâz-e dovom* (deuxième mélodie type),

Nouvelle version du *Âvâz-e avval* avec un léger changement à la fin du thème.

### 4. *Zamzame-e dovom* (deuxième passage mélodique),

Ce passage, qui présente un caractère de type trot, est probablement rythmé en 2/4 ; il prépare l'ambiance musicale pour arriver sur le *Âvâz-e sevom* dont on pense qu'il est le thème principal.

### 5. *Âvâz-e sevom* (troisième mélodie type),

C'est le chant principal du *Majnuni* qui, avec le saut en tierce entre « *ré-fa* », constitue un caractère spécial. Le *fa* se présente ici très clairement et, pour cette raison, certains maîtres du *tanbur* pensent qu'il est la note témoin, bien que, dans les intervalles « *ré-fa-*

*ré* » des mouvements de vague de ce thème, on entend le *ré* comme la note principale dans toutes les parties de ce *maqâm*.

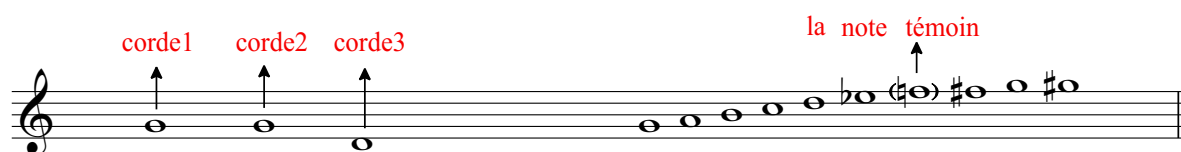
#### 6. *Zamzame-e sevom* (troisième passage mélodique).

Cette partie est un passage rythmé pour rendre au premier thème le *Âvâz-e avval* avec la note témoin *ré*.

Nous pensons que l'interprétation de Tâher Yârveisi (3:24 min) est la plus belle version de *maqâm Majnuni Lawa-Law*, et que ses ornements sont les plus complexes, alors que ses développements mélodiques ressemblent fortement à la version de Moradi.

Il faut souligner que l'accord du *tanbur* est le *kuk-e Barz*, à la quarte.

### échelle Majnuni (Lawa-law)



# Majnuni (Lawa-law)

avaz1

2

3

4

5 zemzemel

6

7 avaz2

8

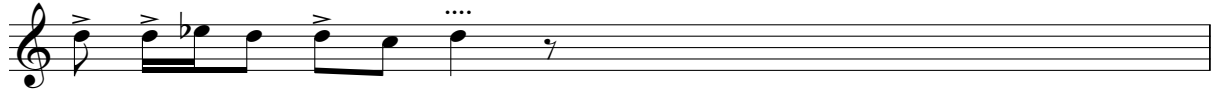
9

10 zemzeme2



2

11



12

avaz3



13



14

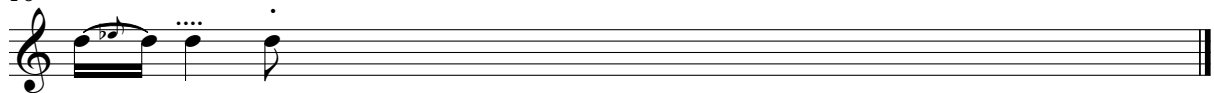


15

zemzeme3



16



## 6. *Maqâm Sahari* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.6. »

Ce *maqâm* était à l'origine une pièce pour hautbois *zurnâ* destinée à sonner le réveil, mais c'est un *maqâm majlesi* du répertoire *Yârsân* ainsi qu'un chant connu chez les Kurdes. Certains croient qu'il est utilisé pour sonner le réveil durant le mois du ramadan<sup>115</sup> chez les Kurdes musulmans, qui sont toujours en majorité.

Dans ce *maqâm* le chant est souvent interprété avec les poésies *gurâni* comme le Mowlavi- Kurd<sup>116</sup> ou les textes du *Yârsân*. Il se joue aussi dans l'accord de *tarz*.

Il compte quatre *lâwech* :

### 1. *Sarâghâz-e maqâm* (introduction),

Ce *maqâm* est l'un des plus complexes dans la technique « *shor* », ses roulements sont rythmés sur le *tanbur* avec une abondante ornementation mélodique, qui vient de la technique du chant « *hore* » dans le répertoire authentique et ancien du Kurdistan d'Iran. Au début, il présente le *mi- bécarre* comme la note témoin avec le *do*, qui commence et termine. En pratique, les sauts « *do - mi* » et « *mi - sol* » sont développés sur des motifs chromatiques mélodiques. Il faut indiquer que les symboles « # et *bémol* », indiqués au début de la clé dans cette transcription, servent à faciliter la présentation des intervalles chromatiques de ce *maqâm*.

### 2. *Âvâz-e Avval* (première mélodie type),

Le motif caractéristique de *Sahari* apparaît à la fin de cette partie. En effet les intervalles chromatiques « *do- do # - ré et mi* » constituent cette ambiance.

### 3. *Zamzame-ye Avval* (premier passage mélodique),

Cette partie avec le « *shor* », roulement rythmé sur le *tanbur*, présente de nombreux motifs rythmés et non mesurés dans ce *maqâm*.

---

<sup>115</sup> C'est le neuvième mois du calendrier musulman. Au cours de ce mois, les musulmans ayant l'âge requis ne doivent ni manger, ni boire, ni fumer, ni s'adonner à des relations sexuelles de l'aube au coucher du soleil.

<sup>116</sup> Mowlavi- Kurd (1806-1882), que nous avons présenté dans la partie consacrée à la langue et aux dialectes, est un grand poète kurde.

4. *Âvâz-e dovom* (deuxième mélodie type),

Il semble que cette partie soit une autre version du *Âvâz-e Avval* mais avec des motifs complets.

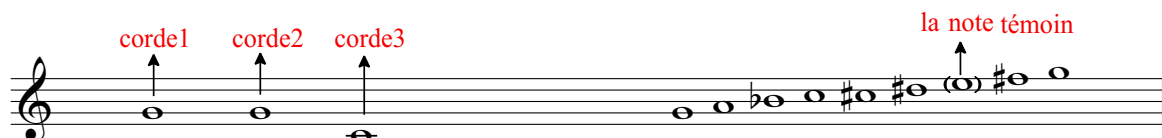
5. *Zamzame-e dovom* (deuxième passage mélodique),

Dans cette partie tous les motifs du *Sahari* se développent, avec comme rythme probable le 2/4. Ce rythme cassé se retrouve souvent dans les improvisations du *tanbur*, du *zurnâ* et du chant *hore*.

L'une des versions intéressantes de *maqâm Sahari* est celle de Seyyed Amir Hayâti dans le style de Sahne. Bien qu'elle soit nettement plus lente, cette version est approximativement de même durée que celle de Moradi.

L'accord du *tanbur* dans ce *maqâm* est le *kuk-e Tarz*.

## échelle Sahari



# Sahari

## aghâz-maqâm

1

2

3

4

5

6

7

8

9 avaz1

10

2  
11



12



13



14



15 **zemzeme1**



16



17



18



19



20 **avaz2**



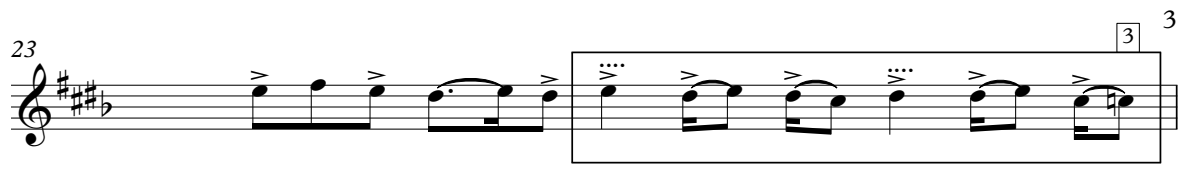
21



22



Detailed description: This image shows a page of musical notation for a piece in 2/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is presented in a single staff across 12 measures. Measures 11 and 12 are the first two measures shown. Measure 12 contains a 3-measure repeat box. Measure 13 contains a 2-measure repeat box. Measure 15 is marked with the instruction 'zemzeme1' in red. Measure 16 contains a 2-measure repeat box. Measure 17 contains a 2-measure repeat box. Measure 20 is marked with the instruction 'avaz2' in red. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The page number 205 is centered at the bottom.

23 

24 

25 

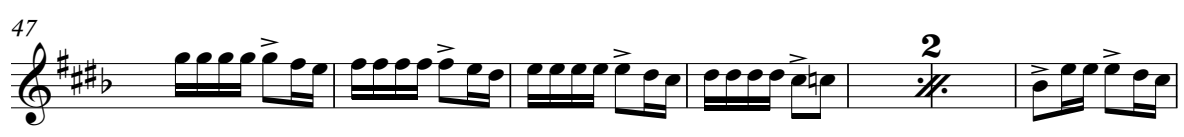
26 

zemzeme2

27 

34 

41 

47 

54 

61 

## 7. *Maqâm Qatâr* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.7. »

C'est l'un des *maqâm*-s principaux qui présente un remarquable caractère kurde dans les répertoires comme le « *hore*, le *zurnâ* et le *majlesi* du *Yârsân* ». Ce *maqâm* de style lyrique est chanté un peu partout au Kurdistan. Ce terme qui signifie convoi, caravane (ou train), désigne un *gushe* important du *radif* persan, ainsi qu'une mélodie répandue parmi les Kurdes qui est sans doute à l'origine de celle du *radif* (During, 1989 :449). Mais aujourd'hui il est sans rapport avec le *gushe Qatâr* du *dastgâh Bayât-e kord* dans le *radif* du Borumand, et n'a en commun avec eux ni les intervalles, ni les motifs. Dans le répertoire *Yârsân*, il s'agit d'un mode très différent en raison de son chromatisme qui le rapproche du *maqâm Sahari*. Il s'en écarte néanmoins parce qu'ils viennent de deux cultures proches. Peut-être existe-t-il une racine unique. Notons que le nom *Qatâr* désigne aussi un *maqâm* de la tradition d'Azerbaïdjan qui est plus proche du *Qatâr* persan. On constate qu'au sein de cultures proches, un même nom peut recouvrir des réalités très différentes.

Le *Qatâr* du *radif* persan est transcrit par During (2006 : 66) :

7. Qatâr



The image shows three staves of musical notation for the Qatâr maqâm. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments (trills, grace notes) and dynamics (accents, slurs). The second staff continues the melody with similar ornamentation and dynamics. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and continues with ornaments and dynamics. The notation is detailed, including slurs, accents, and various note values.

Dans notre transcription de ce *maqâm*, outre celle de Moradi, nous avons pris en compte deux autres versions d'interprétations :

- 1) La version d'Ostâd Tâher de Gurân (6:32 min) : Elle est interprétée dans le *kuk-e Tarz* de *la*, contrairement à la version de Moradi qui est dans le *kuk-e Tarz* de *sol*. Cette version est bien plus ornementée et légèrement plus longue que celle de Moradi, pourtant leurs figures mélodiques sont très semblables.

2) La version d'Ostâd Elâhi de Sahne (environ 40 min) : Comme nous l'avons expliqué précédemment, le style de Sahne est influencé par la musique persane. Dans cette version extrêmement longue de *Qatâr*, Ostâd Elâhi a développé beaucoup plus de phrases mélodiques. Ainsi, les ornements des thèmes sont rapprochés du style du *setâr* en jouant avec une seule corde, alors qu'en général, dans le style des maîtres anciens de *tanbur*, (surtout dans la région de Gurân), on entend toujours les deux cordes en même temps. Quoi qu'il en soit, cette interprétation de *maqâm Qatâr* est très belle et très agréable à écouter. Notons qu'Ostâd Elâhi joue également les autres instruments à corde persane comme le *setâr* et le *tar*. Il les a appris par ailleurs, des grandes maîtres de la musique savante persane, Sabâ et Darvish Khân, et c'est pour cette raison qu'il maîtrise parfaitement les *dastgâh* persans. Ostâd Elâhi a donc essayé d'améliorer la musique de *tanbur* selon le style de la musique persane. Par exemple, le *tanbur* ancien avait deux cordes, mais il doubla la plus aigüe, une innovation qui se répandit à partir des années 1970 (During, 2001 : 58).

Dans l'extrait que nous avons transcrit, selon Moradi, celui-ci a essayé de rassembler les récits de ses maîtres dans ce *maqâm* ancien kurde, à Kermanshah en Iran. Notons que tous les récits, avec leurs divers thèmes, nous montrent les influences des différentes tribus avec leurs variétés de dialectes kurdes et, notamment, la capacité de ce *maqâm* pour le développement musical. D'après Moradi, dans ces différentes versions, la base musicale du *Qatâr* est commune à la culture musicale des *Yârsân* et des autres Kurdes. Et, grâce à la présence de la version complète des *Yârsân* dans leur ancien répertoire, ils ont conservé ce *maqâm* au fil de leur triste histoire et après la fragmentation du territoire kurde entre les 5 pays (l'Iran, l'Irak, la Turquie, la Syrie et l'Arménie).

Il existe un enregistrement exceptionnel, réalisé par le grand chanteur kurde d'Irak Mâ-Musâ Ali Mardan, surnommé le *Qatâr*, qui ressemble au *Qatâr* du *radif* dans le répertoire du chant persan de maître Davâmi. Cette interprétation doit être classée dans la catégorie des chants non-authentiques qu'on appelle le *gurâni* ou la chanson populaire chez les Kurdes.

À l'instar de certains chercheurs kurdes, le maître Jamil Ruzbayâni, dans son livre sur les créations des chansons Kurdes, explique que le *Qatâr* provient peut-être des *gâtâ*, les chants rituels des zoroastriens, première religion monothéiste au monde, à l'origine de

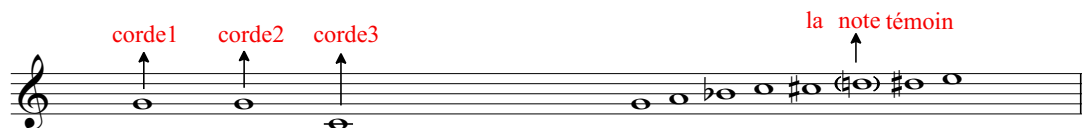


l'Iran, bien que cette affirmation ne repose sur aucune source scientifique.

### Analyse musicale

1. Ce maqâm se joue dans le registre du chant non mesuré mais il finit avec le thème rythmé en 10/8 (le rythme principal kurde qui a été présenté dans la partie sur les chants authentiques comme une clé permettant d'identifier les origines des poésies anciennes chez les Kurdes).
2. Il se joue dans deux accords « *tarz et barz* » en quinte et quarte sur le *tanbur*.
3. Les intervalles chromatiques y jouent un rôle déterminant et on peut y souligner le même roulement chromatique, avec beaucoup d'ornementations des motifs comme dans le maqâm *Sahari*.
4. Les 5 intervalles chromatiques (*do- do # - ré- ré # et mi*) créent un univers kurde complexe et un caractère mystérieux.
5. Sa note témoin est le *do #*, la note qui commence et finit est le *do*.
6. La double note est sur « *mi-si b* ».
7. La partie rythmée en 10 fonctionne comme un requiem, surtout dans le chant ancien du *hore*.

### échelle Qatâr



# Qatâr

The image displays a musical score for a piece titled "Qatâr". The score is written on ten staves, numbered 1 through 10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills. Dynamic markings like *tr* and *trm* are present. The music features a complex melodic line with many trills and grace notes, and a more rhythmic accompaniment. The score concludes with a final measure on the tenth staff.

2  
11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 23-24 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 24 ends with a dotted quarter note.

24

Musical staff 24: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 25-26 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 26 ends with a dotted quarter note.

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 27-28 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 28 ends with a dotted quarter note.

26

Musical staff 26: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 29-30 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 30 ends with a dotted quarter note.

27

Musical staff 27: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 31-32 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 32 ends with a dotted quarter note.

28

Musical staff 28: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 33-34 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 34 ends with a dotted quarter note.

29

Musical staff 29: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 35-36 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 36 ends with a dotted quarter note.

30

Musical staff 30: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 37-38 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 38 ends with a dotted quarter note.

31

Musical staff 31: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 39-40 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 40 ends with a double bar line and a 10/8 time signature.

32

3+3+2+2

Musical staff 32: Treble clef, key signature of one flat, 10/8 time. Measures 41-42 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 42 ends with a double bar line and a 10/8 time signature.

36

Musical staff 36: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 43-44 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 44 ends with a dotted quarter note.

40

Musical staff 40: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 45-46 contain eighth and sixteenth note patterns with accents and slurs. Measure 46 ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

4  
45



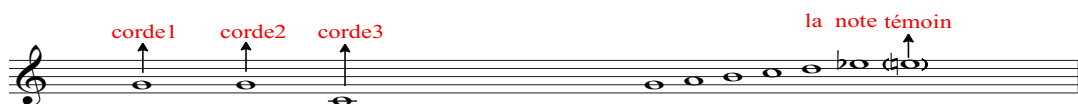
## 8. *Maqâm Hejrâni* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.8. »

C'est un chant à caractère, le terme « *Hejrân* » signifie « éloignement », « exil », et a pour sens mystique la séparation douloureuse de l'être suprême. Il s'agit d'un *maqâm majlesi* dans la technique mélismatique plus pratiquée dans le chant *hore*. Dans certaines régions, il est connu sous le titre de *maqâm sacré* ou *kalâm* du *Yârsân*, ou encore *Ala Weysi*. Notons que dans les paramètres mélodiques de ce *maqâm*, au début et à la fin, on entend le *Ala Weysi*. La plupart du temps, sa poésie profite du riche poème de Mowlavi-Kurd en dialecte *gurâni*.<sup>117</sup>

Il ne s'agit pas seulement d'un motif ou d'une note de passage chromatique comme on en voit parfois, mais d'une gamme entière où tous les degrés ont un statut autonome ; cependant il semble s'y immiscer un élément « en trop » ; le *mi bémol* ou le *mi bécarre* (During, 1989 : 449). Dans notre transcription de ce *maqâm*, en plus de celle de Moradi, nous avons également observé la version d'interprétation d'Ostâd Tâher Yârveisi de Gurân :

Le *maqâm* de *Hejrâni* dans la version Tâher Yârveisi ne possède pas beaucoup de développement mélodique, pourtant, malgré une durée d'interprétation proche de la version de Moradi son tempo est beaucoup plus lent. En outre, les interprétations de Tâher Yârveisi sont accompagnées par le chant, avec plusieurs poésies sur le thème principal qui se répète tout au long du *maqâm*. Ce *maqâm* évoque dans un premier temps le *gushe Arâq* dans le *âvâz-e Afshâri* du *radif* persan, mais ensuite, avec les intervalles chromatiques « *mi bémol* ou *mi bécarre* », il trouve sa personnalité unique parmi les *maqâm*-s authentiques Kurdes. Il faut souligner que l'accord de ce *maqâm* est le *kuk-e Tarz*, à la quinte.

### échelle Hejrâni



<sup>117</sup> Abdorahim Tavajuzi (1806-1882), surnommé Mowlavi-Kurd, grand poète kurde auteur de poésies très connues chez les Kurdes. Il faut noter qu'entre le XIVE et le XIXe siècle, le dialecte officiel de la plupart des régions du Kurdistan sud était le *gurâni*.

# Hejrâni

The image displays a musical score for a piece titled "Hejrâni". The score is written on ten staves, numbered 1 through 10. The notation is in a single system, likely for a vocal line or a specific instrument. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills indicated by a wavy line above a note on the first staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The score concludes with a double bar line and a second ending bracketed with a '2' above it, followed by five triplet markings (the number '3' below the notes) and a final triplet bracketed with a '3' below it.

2  
11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



Detailed description: This image shows a page of musical notation for a guitar piece, consisting of 12 staves numbered 11 through 22. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Many notes have accents (a small 'v' above the note) and some have triplets (indicated by three dots above the notes). The notation includes various rests, such as eighth and sixteenth notes, and some staves end with a fermata. The overall texture is dense and rhythmic.



23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

## 9. *Maqâm Tarz-e Rusam* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.9. »

Dans ce *maqâm* dont le nom est composé de deux mots, « *tarz* » signifie « la façon » en kurde et en persan, et figure déjà dans le nom du premier *maqâm* évoqué plus haut dans cette recherche (*Sar-Tarz*). Selon la légende, ce *maqâm* en forme de panégyrique fut composé et chanté par Zâl, à la mort de son fils Rostam (héros du *Livre des Rois*). Il présente aussi, comme le *Sar-Tarz*, des intervalles chromatiques, mais peut-être le *tarz* est-il une forme mélodique intermédiaire entre ces deux *maqâm*-s, tandis que le *Tarz-Rusam* s'interprète à l'octave de l'autre (*Sar-Tarz*).

C'est une forme de chant que l'on trouve dans les *maqâm*-s *majlesi* du *Yârsân* avec le *tanbur* (instrument principal dans leur rituel) mais qui s'interprète aussi avec le *zurnâ* (instrument à vent kurde) et le chant *hore*.

Ce *maqâm* évoque le *Mâhur* persan dans un registre aigu car il commence avec la note témoin *ré* aigu sur le *tanbur*, à la différence des autres *maqâm*-s.

Il compte quatre *lawech* :

### 1. *Sarâghâz-e maqâm* (introduction),

Ce *maqâm* commence avec un *ré* le thème principal, marqué « A », sur la note témoin *ré*. Les motifs étant descendants sur chaque temps, il finit sur le « *la* » comme note d'arrêt.

### 2. *Zamzame-e Avval* (premier passage mélodique),

Dans cette partie les motifs sont développés avec les doubles notes « *sol - do* » et « *si b - mi b* ».

### 3. *Zamzame-e dovom* (deuxième passage mélodique),

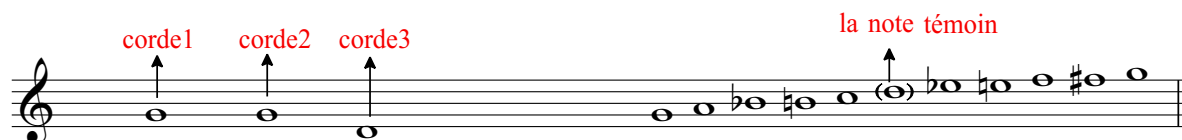
Le point haut dans ce *maqâm* se présente dans ce passage sur le *la* « sus-dominante avec le *ré*, la note témoin ». Mais il descend sur le thème primitif « A ».

### 4. *Zamzame-e sevom* (troisième passage mélodique),

Effectivement, le *Zamzame-e sevom* est la version complète du *Tarz- Rusam*. Peut-être est-ce une version d'un maître qui pratique toutes les figures mélodiques avec les doubles notes dans la technique de roulement, le *shor* sur le *tanbur*. Il semble que ce *shor* vienne de la technique du chant *hore* ; il faut souligner que le répertoire du *Yârsân* est chanté et que, dans chaque *kalâm- khowân* (le chanteur rituel du *Yârsân*), le répertoire est interprété de la façon la plus proche du *hore*, avec *tanbur*.

L'accord de ce *maqâm* est le *kuk-e Barz*, à la quarte.

## échelle Tarz-Rusam



# Tarz-Rusam

âghâz-maqâm

A

2

3

4 zemzeme1

5

6 B

7

8

9 zemzeme2

10

Detailed description of the musical score: The score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The first staff is labeled 'âghâz-maqâm' in red and contains a sequence of notes with various ornaments (dots and arrows) and a circled '2' at the end. The second staff is numbered '2' and continues the melody. The third staff is numbered '3' and includes a circled '2' at the end. The fourth staff is numbered '4' and is labeled 'zemzeme1' in red. The fifth staff is numbered '5'. The sixth staff is numbered '6' and is labeled 'B' in a box. The seventh staff is numbered '7' and includes a circled '2' at the end. The eighth staff is numbered '8' and includes a circled '2' at the end. The ninth staff is numbered '9' and is labeled 'zemzeme2' in red; it features a double bar line with repeat dots and a circled '2' at the end. The tenth staff is numbered '10' and includes circled numbers '3', '2', and '2' above different sections, ending with a box containing 'A - B'.

2 zemzeme3

11  Musical notation for measure 11, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks. A boxed section at the end of the measure is marked with a circled 2.

12  Musical notation for measure 12, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks.

13  Musical notation for measure 13, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks.

14  Musical notation for measure 14, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks.

15  Musical notation for measure 15, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks. A boxed section in the middle of the measure is marked with a circled 2.

16  Musical notation for measure 16, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks.

17  Musical notation for measure 17, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks.

18  Musical notation for measure 18, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks. A boxed section at the end of the measure is marked with a circled 2.

19  Musical notation for measure 19, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes with accents and breath marks.

## 10. *Maqâm Gel wa darah* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.10. »

Ce *maqâm* signifie « faire revenir », il est très connu dans la région du Kermanshah, c'est aussi l'un des *maqâm*-s du *majlesi* chez les *Yârsân*. D'après Moradi, il est destiné à faire revenir par le chant et la musique un être cher qui est sur le point de partir, mais aussi à faire tomber la bénédiction divine sur des maîtres religieux ou politiques, comme dans cet épisode du *Livre des Rois*<sup>118</sup> où le héros Rostam fait descendre la grâce divine sur le roi Jamshid. Selon une autre version, ce *maqâm* fut chanté par un certain Seyyed Darvish pour faire revenir son frère Seyyed Sayn qui l'avait quitté (son village) à la suite d'une querelle.

Avec ses intervalles diatoniques et naturels, il évoque le *Daramad-e Mâhur* persan qui se retrouve dans le *Âvâz-e Avval*, le premier *lâwech*.

Il compte six *lâwech* :

### 1. *Âvâz-e Avval* (première mélodie type),

Ce chant commence avec le *ré* mais la note témoin est le *mi*. Dans cette partie, est aussi présent le motif principal du *Gel wa Darah*, qui commence par *do* et finit par *ré*.

### 2. *Zamzame-e Avval* (premier passage mélodique),

Dans ce passage, le thème se développe depuis un *sol* et finit avec le motif principal.

### 3. *Zamzame-e dovom* (deuxième passage mélodique),

Ici le nouveau thème mélodique s'ouvre sur la note *fa* et finit avec le motif principal.

### 4. *Âvâz-e dovom* (deuxième mélodie type),

Il semble que cet *Âvâz* soit une version complète du *Gel wa Darah* avec le rôle déterminant de la note témoin *mi*.

### 5. *Âvâz-e sevom* (troisième mélodie type),

---

<sup>118</sup> C'est un poème épique, retraçant l'histoire de l'Iran (Grand Iran) depuis la création du monde jusqu'à l'émergence de l'Islam, écrit aux alentours de l'an 1000 par Ferdowsi.

Autre version du *Âvâz-e dovom*.

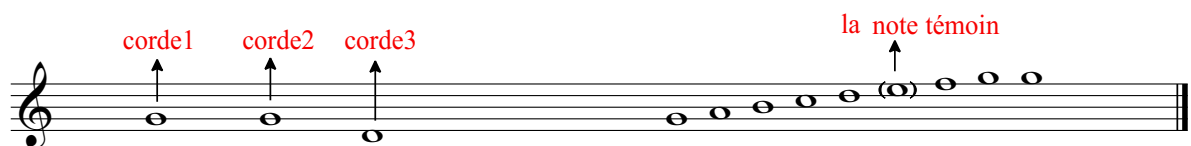
## 6. *Zamzame-e sevom* (troisième passage mélodique),

Cette version rythmée en 7/8 est l'un des principaux rythmes des genres musicaux Kurdes. Ce rythme dans la danse kurde « *halparke* » est appelé le *Se-pâ* en référence à la façon d'utiliser les pieds pendant la danse qui s'interprète avec un motif à trois pas (*Se-pâ*). Dans les *maqâm-s* du *daf* (instrument principal dans le rituel des *Qâderi* chez les Kurdes du nord de Kurdistan iranien), ce rythme surnommé le *Garyân* est possède la même figure rythmique « 3 + 2 + 2 » que le *Gel wa darah*.

Une version importante de *maqâm Gel wa darah* est interprétée par Seyyed Amir Hayâti de Sahne. Dans cette version, les figures mélodiques ressemblent beaucoup à celles de la version de Gurân, sauf que ses ornements sont légèrement influencés par la musique persane.

L'accord du *tanbur* de Moradi dans ce *maqâm* est le *kuk-e Barz*, à la quarte.

## échelle Gel wa darah



# Gel wa darah

avaz1

2

3 motif

4

5

6

7 zemzeme1

8

9

10 zemzeme2

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The notation is in treble clef. The first staff is labeled 'avaz1' and contains a melodic line with various ornaments and a circled '2' below it. The second staff continues the melody with a circled '2' at the beginning. The third staff is labeled 'motif' and features a circled '3' below it. The fourth staff contains triplets marked with a '3' below. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff is labeled 'zemzeme1' and includes a circled '2' below it. The seventh staff continues the melody. The eighth staff is labeled 'zemzeme2' and features a circled '3' below it. The ninth staff continues the melody. The tenth staff is labeled 'zemzeme2' and includes a circled '3' below it. The score is annotated with various musical symbols such as accents, slurs, and circled numbers indicating specific techniques or ornaments.



2

11 ② motif

12 avaz2

13

14 motif

15 avaz3

16

17

18 zemzeme3

24

29

30

## 11. *Maqâm Gol wa Khâk* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.11. »

Ce chant triste et mélancolique dans la culture kurde, est l'un des *maqâm-s majlesi* du *Yârsân* ainsi que l'un des chants principaux des *maqâm* du *hore*. D'après Moradi, son nom peut se traduire par « fleur et terre ». Généralement chanté à la mort d'un proche, il fait allusion à une amante célèbre de la littérature orientale. Ses paroles sont basées sur des concepts comme par exemple : « que la tombe soit couverte de fleurs ».

Il se joue ordinairement après le *maqâm Gel wa darah*. La seule différence entre les deux réside dans l'intervalle de *fa #* dans le *Gol wa khâk*. Il a deux *lâwech* non mesurés, l'*Âvâz* et la partie rythmique.

### 1. *Âvâz*,

La note témoin, comme pour *Gel wa darah*, est le *mi* et commence avec le saut « *ré - sol* » pour arriver au premier thème principal. Il faut souligner que le *sol* y joue un rôle déterminant (la note témoin), comme le *Gol wa khâk*. Cet *Âvâz* se termine avec les doubles notes « *sol-do* ».

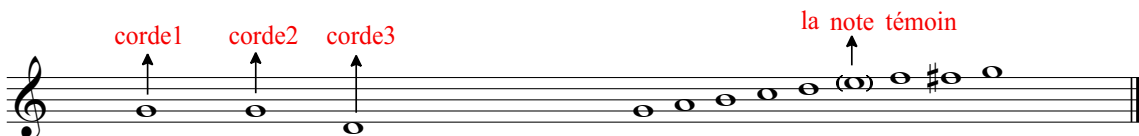
### 2. la première partie rythmée,

La version rythmée de l'*Âvâz* de ce *maqâm* est sur le rythme en 7/8 ou le rythme du *Se-pâ* chez les Kurdes dans la danse kurde comme le *Gel wa darah*.

### 3. la deuxième partie rythmée,

Nouvelle version de la partie précédente.

## échelle Gol wa khâk

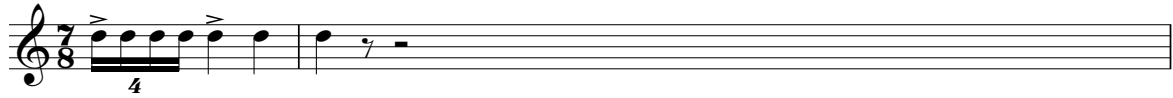


# Gol wa Khâk

The musical score for "Gol wa Khâk" consists of ten staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accents, and articulation marks. The first five staves (1-5) are in a common time signature. The sixth staff (6) is marked "rythmique 1" and features a 7/8 time signature with a 4-measure rhythmic pattern. The seventh staff (11) includes first and second endings. The eighth staff (17) and ninth staff (22) continue with complex rhythmic patterns, including 4-measure groupings. The tenth staff (27) concludes the piece with a 7/8 time signature. The score is annotated with numerous accents, slurs, and articulation marks to guide performance.

2

32



34 *rythmique2*



40



47



52



58



63



68



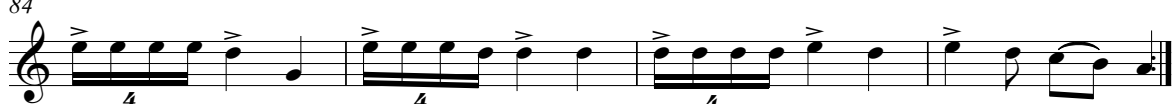
74



79



84



88



## 12. *Maqâm Alwan* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.12. »

C'est un *maqâm majlesi* comme le chant *hore*, selon Moradi, intitulé aussi *Alwan Hâti*, et chantant les vertus de la rivière Alvan qui prend sa source sur le mont sacré Dalahu, dans les régions des *Yârsân* du Kermanshah.

Il évoque le *Dashti* persan avec les motifs sur les intervalles « *sol, la* et *si* ». La note témoin du *Alwan* est le *si*, qui, avec six notes, constitue un *maqâm* dans le caractère lyrique et les thèmes monotones.

Il compte trois *lâwech* :

### 1. *Sarâghâz-e maqâm* (introduction),

C'est la présentation du thème principal avec la note témoin *si*. Il faut souligner que ce *maqâm*, dans sa continuation des motifs, forme un saut du *si* sur le *ré* à la tierce, exactement comme le *Dashti* persan.

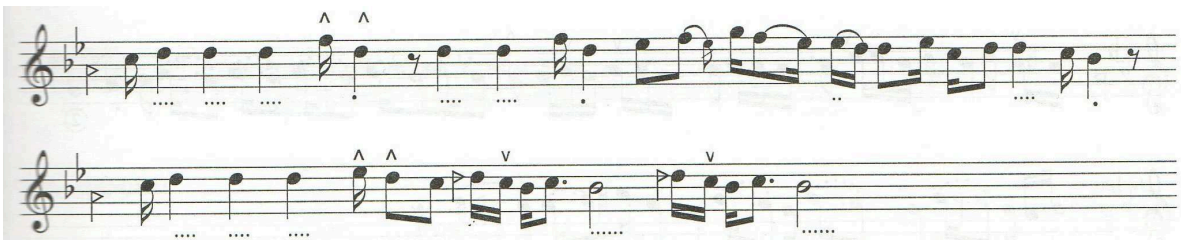


Figure 27 : le *Darâmad Dashti* de Mirzâ Abdollâh, transcription par During (2006 : 87).

La principale différence entre les deux est liée aux intervalles de quart de ton dans le *Dashti* et surtout aux systèmes musicaux des Iraniens. Mais ici (figure 3), on voit que la note témoin *ré* pour le *Dashti* est trois degrés plus haute que la note témoin du *Alwan* qui est le *si*. En outre, le saut « *ré- fa* » à la tierce montre des similitudes avec le *Alwan* et ses intervalles « *si- ré* ».

### 2. *Âvâz-e Avval* (première mélodie type),

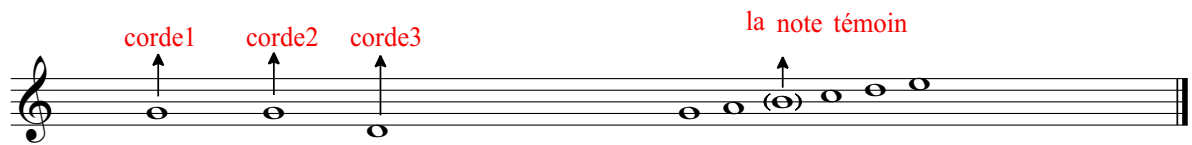
Il présente un thème monotone avec la note témoin *si*.

### 3. *Âvâz-e dowom* (deuxième mélodie type).

Il continue par un thème avec les intervalles « *si- ré* » à la tierce.

L'accord du *tanbur* dans ce *maqâm* est le *kuk-e Barz*, à la quarte.

## échelle Alwan



# Alwan

The musical score for 'Alwan' is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of eight measures of music, each on a separate staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous accents (v) and breath marks (three dots) throughout the piece. Measure 1 starts with a half rest followed by a quarter note. Measures 2 and 3 contain complex rhythmic patterns with many beamed notes. Measure 4 features a sequence of eighth notes followed by a quarter note. Measure 5 has a similar pattern to measure 4. Measure 6 continues with eighth notes and a quarter note. Measure 7 is similar to measure 6. Measure 8 concludes with a quarter note followed by a half rest. There are several first and second endings marked with circled numbers 1 and 2. A double bar line is present at the end of the eighth measure.

### 13. *Maqâm Bâriya* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.13. »

Ce *maqâm majlesi* est attribué à Bârbad, célèbre poète-chanteur de la cour du roi sassanide Khosrô II qui régna sur le Kermanshah au VIIe siècle. Cette pièce évoque la désolation de celui qui souffre de l'absence de sa bien-aimée.

Musicien de la cour de l'Empire Sassanide en Perse, il créa le premier système musical du Moyen-Orient, connu sous le nom de Khosravani Royal, dédié au roi Khosrô II. Le plus célèbre des musiciens de cour aurait donc conçu un système musical consistant en sept modes royaux, 30 modes dérivés et 360 mélodies. C'est le plus vieux des systèmes musicaux du Moyen-Orient dont on a conservé des traces jusqu'à aujourd'hui. Cet héritage se retrouve dans le nom de certains *dastgâh* du système moderne de la musique perse.

Selon Seyyed Qobâd Hoseyni, le *Kalâmkhawân* (chanteur du *Yârsân*), dans la région de Gahvâre Kermânchâh, le *Bâriya* est le *Bârega-Bârega* qui signifie *Bargâh*, et qui est attribué à l'une des époques du *Yârsân*. Celle-ci s'appelle le *Biyawbas Pardiwari*, « l'apparition de Dieu sur terre ».

Le processus musical de ce *maqâm* commence avec des motifs non mesurés pour continuer, dans la partie rythmée, en  $5/8 = 2 + 3$ , avec ensuite des motifs non mesurés, et finir à nouveau, dans la partie rythmée, en  $5/8 = 2 + 3$ . On peut présenter ce *maqâm* sur la forme (« A - B » - « A - B »).

L'accord du *tanbur* dans ce *maqâm* est le *Kuk-e Barz*, à la quarte. Il est, comme les autres *maqâm*-s authentiques kurdes, constitué par des intervalles chromatiques. Le *Bâriya* est particulier à la région du Gurân de Kermanshah et on ne le trouve nulle part ailleurs. Il existe sous deux formes : le chant comme le *hore* et les *maqâm*-s instrumentaux.

Il compte deux *lâwech* :

#### 1. *Sar-âghâz-e maqâm* (introduction),



Les intervalles « *mi- ré #* et *mi- ré bécarre* » sont la base mélodique de ce *maqâm* qui commence avec le thème principal non mesuré, et finit avec le thème sur un rythme en 5 temps (2 + 3).

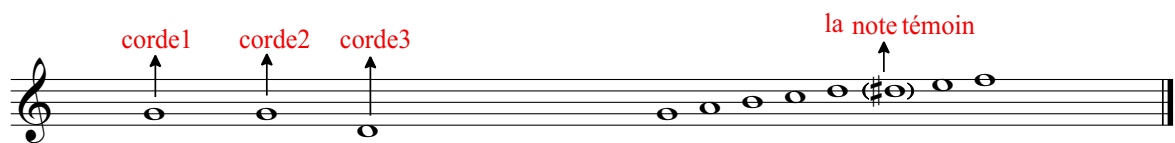
## 2. *Âvâz* (mélodie type),

Autre version de l'introduction de ce *maqâm*, mais plus rapide, surtout dans la partie non mesurée. Nous avons trouvé deux versions importantes de ce *maqâm* dans la région Gurân :

- I. Ostâd Tâher (4:25min) : Dans cette version les différents poésies sont interprétées sur un thème principal répétitif.
- II. Seyyed Nâser Yâdegâri (4:50 min) : En restant dans le style de Gurân, elle ressemble à l'interprétation d'Ostâd Tâher.

Comme dans toutes ses interprétations, dans *Bâriya*, Moradi appuie plutôt sur l'aspect instrumental du *maqâm*. Avec des ornements très précis et corrects, Moradi dans *Bâriya* est resté très fidèle au style de Gurân.

## échelle Bâriya



# Bâriya

The musical score for Bâriya is written in a single melodic line on a treble clef staff. The piece begins with a series of eighth notes, some with accents and slurs. A first ending box is placed over the first two measures. The second measure of the first ending is marked with a circled '2'. The second line of music starts with a circled '2' above the first measure, followed by a first ending box. The third line of music starts with a circled '3' above the first measure, followed by a first ending box. The fourth line of music starts with a circled '4' and the text '2+3' above the first measure, followed by a first ending box. The fifth line of music starts with a circled '10' and the text '3+2' above the first measure, followed by a first ending box. The sixth line of music starts with a circled '15' and the text '3+2' above the first measure, followed by a first ending box. The seventh line of music starts with a circled '18' and the text 'avaz' above the first measure. The eighth line of music starts with a circled '19'. The ninth line of music starts with a circled '20'. The tenth line of music starts with a circled '21' and a circled '2' above the first measure, followed by a first ending box.

#### 14. *Maqâm Pâwamuri I* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.14. »

Ce *maqâm* à deux versions est un *maqâm* du chant *hore*, et l'un des *maqâm*-s du *Yârsân*. *Pâwamuri*, qui signifie « Assis face à la mort de quelqu'un », est empreint d'une grande tristesse, et joué lors des funérailles.

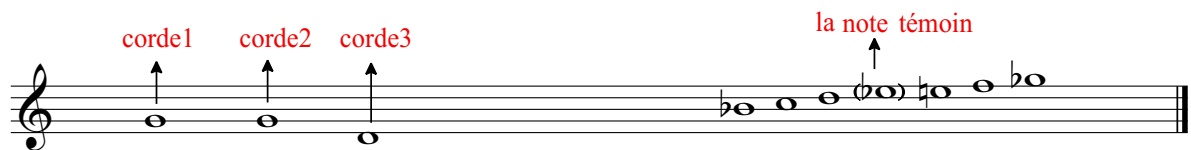
Il ne comporte pas de figures rythmées (non mesurées) dans les processus du développement mélodique. En outre, il s'agit du *maqâm* principal du chant *mur*<sup>119</sup> (chant de deuil kurde du sud du Kermanshah et du nord du Lorestan), dans l'interprétation ou la cérémonie de la mort.

Son caractère est constitué par les notes « *ré, mi bémol et fa* » mais la note témoin est le *mi bémol*. Moradi a parfois utilisé les doubles notes « *si b-mi b* », et de par sa forme davantage appropriée au chant, c'est l'un des plus difficiles à jouer avec le *tanbur*.

La plus belle version de *Pâwamuri* du Gurân est interprétée par Tâher Yârveisi et dure 5:19 min. Malgré la ressemblance entre ses figures mélodiques et celles de la version de Moradi, cette interprétation est très marquante en raison de ses beaux ornements ainsi que sa technique remarquable.

L'accord du *tanbur* dans ce *maqâm* est le *kuk-e Barz*, à la quarte.

### échelle Pawamuri I



<sup>119</sup> Ce chant utilise la technique du *hore*, il est souvent interprété par les femmes.

# Pâwamuri I

The image displays a musical score for a piece titled "Pâwamuri I". The score is written on a single system of nine staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Many notes are marked with accents (>) and some have trills or grace notes. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

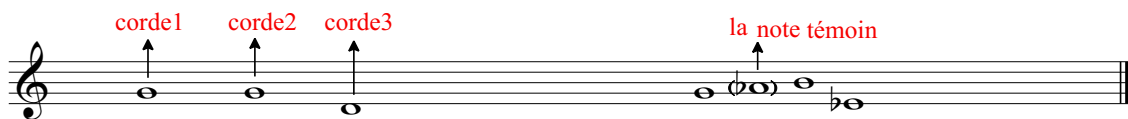
## 15. *Maqâm-e Pâwamuri II* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.15. »

Il s'agit d'une autre version du « *Pâwamuri I* », toujours dans la région du « Gurân », c'est aussi l'un des *maqâm majlesi* à la façon d'un chant. Moradi écrit à son propos : « il sonne comme une litanie, appelle l'âme à se résigner à la volonté divine et à balayer ses chagrins. »

Contrairement au *Pawamuri I*, il s'interprète dans le registre grave, ou le *bâlâ-daste* du *tanbur* (haut du manche de *tanbur*). On a présenté le *mi b* dans l'échelle parce qu'il est utilisé pour la double note « *mi b - la b* » dans cette interprétation de Moradi.

L'accord du *tanbur* dans ce *maqâm* est le *kuk-e Barz*, à la quarte.

### échelle Pawamuri II



# Pawamuri II

The musical score for "Pawamuri II" is presented in four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a sequence of chords and melodic lines, with some notes marked with accents (>) and slurs. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves are enclosed in rectangular boxes, indicating they are part of a specific section or measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

**16. Maqâm-e Jelow-Shâhi et le Jelow-Shâhi Sahari** «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.16.»

Son nom signifie « devant le Roi » ; il s'interprète lors de la plupart des cérémonies joyeuses « *Ayâd* » du *Yârsân*. Il s'agit d'un *maqâm* du *zurnâ*, instrument à vent pourvu d'une sonorité puissante.

Ce *maqâm* a un caractère instrumental et existe surtout dans les régions du Kermânchâh, d'autant plus qu'il est destiné au seul *tanbur*. Il s'agit d'une mélodie type, rythmée en quatre temps, car ce *maqâm* est combiné à la danse d'origine kurde appelée *Chapy*, qui signifie « tape des mains », comme un instrument accompagnant la danse. L'accent de ce rythme est toujours sur le premier et le quatrième temps, ce qui constitue un aspect remarquable de la danse « *Chapy* ». Il s'agit d'un rythme spécial kurde qui se joue sur le premier et le quatrième temps avec la nuance « *ff* » ou « fortissimo » dans l'interprétation. En effet, le quatrième temps a un rôle déterminant dans la danse kurde, en tant que symbole rythmé de cette ethnie. Quelquefois, il se joue en deux temps, mais c'est une erreur, car quand on l'écoute, on remarque que chaque phrase mélodique finit sur le quatrième temps, qui est bien plus fort que les autres. (1 « *fort accent* » + 2 + 3 + 4 « fortissimo »). La note témoin de ce *maqâm* est le *ré*. L'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz* à la quinte. Il est composé de deux parties :

1. la première possède un rythme plus rapide que la seconde.
2. la deuxième partie qui est appelée « *Jelow-Shâhi Sahari* » et qui est une forme « A- B – A » :
  - A) Commence par le premier thème avec les variations mélodiques, et un rythme plus lent.
  - B) Ensuite, elle va sur les intervalles du *Sahari*, mais sur le même rythme.
  - A) Enfin, elle revient encore sur la mélodie du *Jelow- Shâhi*.

### échelle Jelow-shâhi Sahari



# Jelow-shâhi I

$\text{♩} = 144$

6

11

14

18

23

30

33

37

42

Detailed description: The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 144. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as accents (>) and breath marks (v) are used throughout. The piece concludes with a final measure in 2/4 time.



2  
48

52

56

59

# Jelow-shâhi Sahari

$\text{♩} = 60$

10

18

28

38

46

55

63

71

81

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 60. The piece consists of ten staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by eighth notes, then a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The second staff starts with a quarter note, eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The third staff begins with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The fourth staff starts with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The fifth staff begins with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The sixth staff starts with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The seventh staff begins with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The eighth staff starts with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The ninth staff begins with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows. The tenth staff starts with eighth notes, a quarter note, and a quarter rest, with a fermata over the quarter note. This is followed by eighth notes, a quarter note, and a quarter rest. A double bar line with a repeat sign follows.

2  
90

*sahari*

101

108

118

125

134

143

151

159

169

175

## 17. *Maqâm-e Bâya-bâya* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.17. »

Son rythme est le 10/8 (3 + 2 + 2 + 3), l'ancien rythme kurde qui représente une clé dans cette recherche pour identifier les paroles anciennes dans tous les chants authentiques kurdes comme le *hore*, le *siâw-çamane*, etc. Comme par exemple, dans ces paroles du *Bâya-bâya* (origine kurde *kalhor* à Kermanshah) :

« *çawem çowa ri, riagey rîdawa*

*Zoân la zekr das wa doâdawa* »

« Mes yeux en attente de ton arrivée

Ma langue et mes mains sont en prière. »

Analyse syllabique de la dernière poésie sur le rythme 10/8 (3 + 2 + 2 + 3) :

« *çawem (3/8)- ço (2/8)-wa (2/8) ri (3/8)- riag (3/8) ey (2/8) rî (2/8) dawa (3/8)* ».

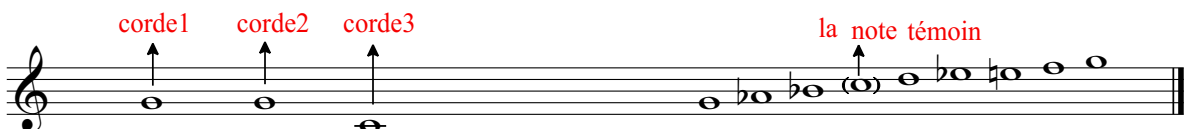
( --- , -- , -- , --- ) , ( --- , -- , -- , --- ) .

*Zoân (3/8)- la (2/8)- zekr (2/8)- das(3/8), wa(3/8), do(2/8) â(2/8) dawa(3/8)* ».

( --- , -- , -- , --- ) , ( --- , -- , -- , --- ) .

Dans cette analyse les lettres « *ri - dawa* » et « *das- dawa* » ont une syllabe longue à la fin de chaque mesure. Il faut souligner que dans les paroles syllabiques et anciennes du kurde surtout en 10/8, les rimes ont des rôles déterminants pour la figure rythmée dans le chant, comme ici, dans cette parole, le « *dawa* » est une rime à la fin de chaque couplet. Et deuxième élément d'authenticité, c'est un poème complet dans le contexte d'intégration en deux couplets. La note témoin dans ce *maqâm* est le *do* et l'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz* à la quinte.

### échelle Bâya-Bâya



# Bâya-Bâya

$\text{♩} = 286$

5

10

14

19

25

31

36

41

Detailed description: The musical score is written in a single system with nine staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 10/8. The tempo is marked as quarter note = 286. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and repeat signs. Some notes are marked with accents (>) and slurs. There are also some unusual markings like '....' above notes and a '2' with a double bar line and repeat sign. The piece concludes with a double bar line and repeat sign at the end of the ninth staff.

## 18. *Maqâm-e Sawâr-sawâr* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.18. »

Le mot *Sawâr* signifie « cavalier », et ce *maqâm* ressemble à un cheval allant au trot rapide. Son rythme est le 2/4.

Ce *maqâm* a sept tempos variables dans l'interprétation, qui évoquent un cavalier dans les différentes variations rythmiques. Voici les différents tempos du début jusqu'à la fin :

- I) ♩ = 48, Large « Largo »,
- II) ♩ = 77, à l'aise « Adagio »,
- III) ♩ = 120, Assez allègre « Allegretto »,
- IV) ♩ = 74, à l'aise « Adagio »,
- V) ♩ = 77, à l'aise « Adagio »,
- VI) ♩ = 120, Assez allègre « Allegretto »,
- VII) ♩ = 74, à l'aise « Adagio ».

Au vu de cette analyse, on note donc quatre changements de tempo :

- De lent à rapide,
- De rapide à lent,
- De lent à rapide,
- De rapide à lent.

Ce *maqâm* évoque le *gushe Kereshme-ye Râk* du *Mâhur* persan, qui commence par un thème avec un saut « *sol-do* », exactement comme le *Kereshme-ye Râk* (figure 28), et de nouveau le thème principal sur la deuxième note « *mi b* » en commun, puis descend à la fin sur le *do* comme note témoin. Il faut souligner que la spécificité majeure de ce mode est l'intervalle quart de ton « *la-koron*<sup>120</sup> » dans le système modal Iranien.

---

<sup>120</sup> Déjà vu précédemment.

38. Kereshme-ye Râk va Safir-e Râk

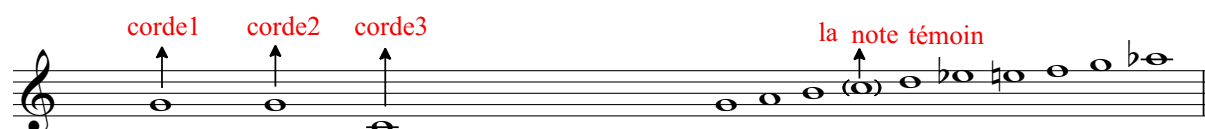
کرشمه‌ی راک و صفیر راک



Figure 28 : le *Kereshme-ye Râk* dans la transcription de Jean During<sup>121</sup>.

L'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz*, à la quinte.

### échelle Sawâr-Sawâr



<sup>121</sup> Jean During, *The radif of Mirzâ Abdollâh; A canonic repertoire of persian music, op. cit.*, p. 178.

# Sawâr-Sawâr

The musical score for "Sawâr-Sawâr" is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The tempo markings are as follows:

- Staff 1:  $\text{♩} = 48$
- Staff 2:  $\text{♩} = 77$
- Staff 3:  $\text{♩} = 120$
- Staff 4:  $\text{♩} = 74$
- Staff 5:  $\text{♩} = 77$  (written in red)

The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and dotted notes, along with repeat signs and fermatas. The key signature is one flat (B-flat).



2  
87

96

104

114  $\text{♩} = 120$

122

131

140  $\text{♩} = 74$

## 19. *Maqâm-e Khân Amiri* «Voir le Cd (mp3) : Fichier 7.19. »

Ce *maqâm* est attribué à Khân Amir ou Xân Amir (avec la lettre « X » dans l'alphabet latin kurde), qui habitait un petit village appelé *Biravand*, à Gurân du Kermanshah.

- Il est spécialement joué au *zurnâ*<sup>122</sup> (instrument à vent). Son rythme est 2/4, dans un tempo lent.

- C'est aussi l'une des danses authentiques Kurdes.

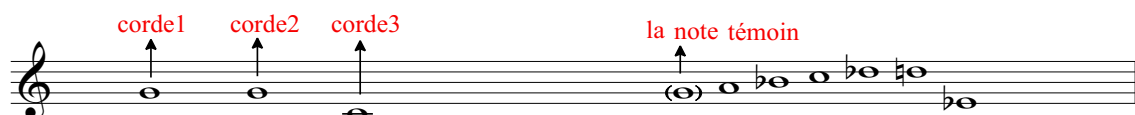
- Ici, les intervalles chromatiques « *do- réb- ré bécarre* » sont des intervalles du *Sahari* qui nous montrent le rôle déterminant de ce dernier dans les *maqâm*-s authentiques kurdes.

Le *Sahari* est l'un des *maqâm*-s les plus complexes de la technique « *shor* » de roulements rythmés sur le *tanbur*, avec maintes ornements mélodiques provenant de la technique du chant « *hore* » dans le répertoire authentique et ancien du Kurdistan d'Iran.

La version de Seyyed Amir Hayâti de *Sahne* (durée : 4:52 min) possède le même caractère mélodique que la version de Moradi. Effectivement, selon nos observations, il s'avère que dans les *maqâm*-s rythmiques (comme *Khân Amiri*), les deux styles d'interprétations *Sahne* et *Gurân* sont exactement similaires. Contrairement aux *maqâm*-s non-mesurés, les *maqâm*-s rythmés sont peu ornements.

L'accord du *tanbur* est le *kuk-e Tarz*, à la quinte.

### échelle Xân-amiri



<sup>122</sup> Il sera présenté de façon plus complète dans la partie consacrée aux instruments kurdes.

# Khân Amiri

♩ = 60

7

16

22

29

36

43

50

56

62

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 60. The piece begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. It features several measures with triplets and sixteenth-note runs. A double bar line with repeat dots appears at measure 10. A '2' with a slash is placed above the staff at measure 7, indicating a second ending. The score concludes with a final cadence at measure 62.



## CHAPITRE VIII : Spécificités des danses traditionnelles dans leurs pratiques culturelles

### 1. *Halparke*, danse ethnique et rituel kurde

*Halparke* a pour infinitif le verbe *halparin* qui signifie gambader, rebondir, danser. Ce terme est composé de *hal*, « la hauteur », et *perin*, « rebondir ». Le mot « *halparke* » est lexicalement la traduction du terme *raqs* (la danse) en persan. Toutefois, les deux mots pourraient ne pas avoir la même signification et la même nature, car l'origine de la naissance des danses courantes dans les régions centrales d'Iran présente sans doute des différences avec celle du *halparke* et des autres danses autochtones.

De nombreuses théories existent à propos de la naissance du *halparke* et des aspects symboliques et mystérieux de ses mouvements, notamment l'aspect directif, épique et descriptif qui se nourrit du quotidien des individus, des croyances, des célébrations religieuses pour la fertilité des terres et l'acceptation des prières. Ces aspects sont davantage représentés par le *halparke* lors du fauchage, du battage, du deuil, des catastrophes et des *dhikrs* (invocation des noms divins) des soufis durant le *Samâ'*. Les figures qui consistent à exécuter une ronde et lever les mains vers le ciel, symbolisent l'ascension et la connexion avec la source.<sup>123</sup>

Le terme *nazm*, qui existe aussi en persan, est utilisé pour désigner les divers types de la danse *halparke*. Il renvoie aussi à la mesure rythmique en musique.

Les *Nazm* les plus courants au Kurdistan sont les suivants : *Garyân*, *Poshte pâ*, *Fattâh Pâshâ*, *Lablân*, *Khân Amiri*, *Saqezi*, *Xânâna*, *Sejâr*, *Shalân*, *Zangi*, *Chapy*, *Se-pâ*, *Râsta*, *Garân*, *Hawshâr*, *Garân*, *Dodasmâla* et *Kermâshâni*.

Dans chaque département de la province du Kurdistan, certains de ces *nazm* sont pratiqués pour la performance de la danse *halparke*. À Sanandaj, on pratique normalement

---

<sup>123</sup> Jalâl Satâri, *Madkhali bar ramz shenâsi erfâni* [Introduction du décodeur spirituel], Téhéran, Nashre-markaz, 1993, p. 37.

les *Nazm* de *Garyân*, *Poshte pâ*, *Fattâh*, *Lablân*, *Khân Amiri*, *Serjâr*, *Shalân*, *Zangi* et *Çapy*.

À Leilakh (au nord et au nord-est de Sanandaj), on a plutôt tendance à recourir aux *nazm* de *Garyân*, *Çapy* et *Doudasmala* ; à Divândarre aux *nazm* de *Garyân*, de *Çapy* et de *Khânâna*. À Mariwan, les *nazm* de *Se-pâ*, *Qara*, *Rasta* et *Garân* sont réalisés sans musique et seulement au moyen de chants et de claquements des mains, ou avec pour unique accompagnement le *shemshâl* (sorte de flûte utilisée au Kurdistan). À Hawrâmân, on pratique le *Royna* sous le nom de *Garân*, et aussi le *Çapi*, le *Rasta* et le *Sejâr*. Les *nazm* *Saqezi* et *Çapy* sont propres à la ville de Saqqez. Et enfin, le *nazm* de *Hawchar* est particulier à une tribu kurde habitant au nord de Saqqez. Les *nazm* communs diffèrent d'un endroit à l'autre, dans le tempo ou dans certains mouvements. Ces différences dans les mouvements transparaissent dans la manière dont la première personne de la danse *halparke* ou *çopy-kish* tient son mouchoir (Figure 35), dans la manière dont les danseurs se tiennent la main, dans l'exécution du mouvement de bascule vers l'avant et l'arrière, ainsi que dans la façon dont les pieds bougent et battent le sol. Dans certains endroits, la danse de *halparke* est accompagnée d'instruments à percussion et mélodiques, ou bien uniquement de chants et de claquements des mains d'un ou plusieurs chanteurs. Bien que chacun des *nazm* nommé ci-dessus soit spécifique à un lieu précis, ils sont aussi pratiqués ailleurs.

## **2. Dimension socio-ethnologique**

### **2.1. La danse kurde comparée aux autres danses ethniques d'Iran**

Au sein des différentes ethnies d'Iran, la danse occupe une place particulière, elle est considérée comme une partie intégrante des célébrations, et diffère de la danse nationale interprétée par tout un chacun à différentes occasions. Ces danses se distinguent l'une de l'autre dans leurs multiplicités et leurs concepts, cependant elles possèdent une base commune et sont donc associées. En effet, dans les deux cas, hommes et femmes exécutent des figures identiques.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Mansure Sâbet-zâde, *Raqs dar Iran: anva va vijegiha* [Danse en Iran : les différents genres et leurs particularités], Téhéran, Mahoor, 2004, p. 99.

Les centres de la danse en Iran sont répartis dans plusieurs régions : en Azerbaïdjan, au Kurdistan, au Lorestan, au Khorasan, au sud de l'Iran, dans les ports de Sistan-Baloutchistan, chez les Qashkâi, les Bakhtiâri et les Arabes dispersés en Iran. Leur danse est apparentée à celle des cheiks du Golf Persique. Et celle des peuplades d'Iran est généralement l'apanage des nomades qui s'y sont installés au siècle dernier. Un autre groupe est formé par des habitants des villages et des anciennes villes (Sâbet-zâde, 2004 : 101).

### **2.1.1. Les particularités majeures des danses ethniques**

#### **a. Danse en groupe symbolisant l'unité culturelle et ethnique**

La particularité des danses ethniques réside dans le fait qu'elles incarnent la solidarité ethnique, l'harmonisation, la cohérence et l'intégration. La danse en groupe est la plus importante danse des ethnies iraniennes telles que la population du Khorasan, les Kurdes, les Lore, les Azéris, et les Arméniens. Le groupe de danse est allié à son dirigeant, celui-ci, appelé « premier danseur », danse avec un mouchoir dans la main, qui est considéré comme un drapeau. Il guide le groupe jusqu'au cycle complet de la danse avec des mouvements propres, manifestant son rôle de guide. Normalement, il est capable d'accomplir tous les mouvements sans erreur, il montre sa rapidité et son agilité, et effectue des figures dont les autres sont incapables. Ainsi, on retrouve le même esprit d'imitation que celui constaté dans d'autres aspects culturels, religieux, politiques et sociaux.



Figure 29 : la danse *Se-pâ*

## **b. Le contact physique et la danse mixte (ensemble des hommes et des femmes)**

La participation simultanée des hommes et des femmes, allant à l'encontre de toutes les croyances fanatiques, est l'un des points importants de la danse des ethnies d'Iran. Cette particularité est moins visible chez les chiites que chez les sunnites. Chez les danseurs, le contact physique est obtenu en se tenant les doigts, ou en se prenant les mains chez les Kurdes, les Lors et les Azéries. Cette caractéristique n'existe pas dans la danse du Khorasan.

Dans l'est et le sud du Khorasan, les groupes féminins et masculins sont complètement séparés, et chez les Kurdes, ils sont formés d'hommes et de femmes qui n'échangent aucun contact physique. Cette pratique a été implantée au Khorasan par les Kurdes, puis, sous la pression des fanatismes religieux, elle a intégré l'interdit du contact physique. Les hommes et les femmes Baloutches dansent aussi en groupes séparés. Les Assyriens et les Arméniens, lors de leurs danses, se prennent la main ou entrecroisent leurs doigts.



**Figure 30 : Cérémonie du mariage kurde**

Aujourd'hui les Turcs d'Azerbaïdjan dansent aussi en groupes séparés mais avec un contact physique alors que, dans la République d'Azerbaïdjan, on retrouve l'enlacement des doigts et des mains. Le contact physique n'existe pas chez les Qashkâi ou les Bakhtiâri puisque chaque danseur tient à la main deux mouchoirs ce qui ne lui laisse pas le loisir de



prendre les autres par la main. Ces danses en groupes sont d'origine archaïque, comme en témoignent les argiles cuites représentant des groupes de danseurs qui se tiennent par la main et dansent avec un ou deux mouchoirs, caractéristique majeure de la danse des Qashkâi et des Bakhtiâri. Parmi ces argiles cuites, un bol (figure 34) issu de la colline de Khazine montre 3 personnes dansant dans un cercle, ce bol date de 4500 avant J.-C.



Figure 31

D'autres argiles cuites attestent l'ancienneté de ces danses en Iran, comme, par exemple, les danseuses des céramiques de la colline Sialk de Kashan, les figurines de la colline Alef Tal Jari près du trône de Jamshid, ainsi que le tesson en céramique de Cheshm-Ali qui se trouve maintenant au Louvre et montre des danseuses portant de grands chapeaux et tenant des mouchoirs.

Cette particularité de la danse kurde et Lor montre que, malgré les obstacles religieux, cette ancienne tradition est toujours vivace, puisque les femmes et les hommes appartiennent à la même famille (oncle, tante, sœur, frère, mère, père, etc.) Ces danses revêtent aussi un aspect social, il ne faut pas ignorer que les jeunes choisissent leur époux dans ces groupes, ou que les mères y choisissent elles-mêmes leur future belle fille. Dans les danses kurdes, les promis annoncent leurs fiançailles en se réunissant.

Ce qui est remarquable, c'est que le courage et l'entraide dans les villages des régions kurdes, lors ou azéries est beaucoup plus apparent que dans les villes dont la culture est davantage soumise aux changements. Parmi les danses propres aux hommes, citons le jeu au bois au Khorasan, au Baloutchistan, au Chahar-mahâl Bakhtiâri, et la danse d'épée en Azerbaïdjan et chez les Arabes. La danse en groupe de Zekre Khanjar chez les Turkmènes, est réservée aux hommes et les danseurs créent une atmosphère épique. Quant aux femmes

turkmènes, elles ne dansent pas aux côtés des hommes, mais uniquement dans les assemblées exclusivement féminines. Leurs danses sont semblables à l'Ekhimbel qui n'est plus pratiquée.

## **2.2. Le rôle social du *halparke***

Comme nous l'avons déjà expliqué, la danse *halparke* n'a plus de fonction rituelle et sociale, cependant les *nazm* étaient à l'origine spécifiques à des cérémonies, correspondant elles-mêmes à des événements particuliers, qui étaient encore pratiquées quelques décennies auparavant. Voici les *nazm* qui étaient interprétés dans les cérémonies de joie : *Çapy* (en groupes de femmes et d'hommes), *Saqezi*, *Khânâna*, *Garân*, *Fattâh*. Le *hawchar* célébrait la saison des moissons. Dans le Hawrâmân, on dansait le *Garyân* pour inviter les gens à assister à la cérémonie.

## **3. Dimension musicologique**

### **3.1. Interprétation et fonctionnalité**

Le rythme et l'harmonie des danseurs pourraient être considérés comme les symboles du *halparke*. Selon les anciennes croyances, le rythme engendrent la consonance et l'harmonisation des éléments inconscients et dérégés de l'âme, et l'équilibre et la concordance de l'Homme avec l'univers (Jalâl Satâri, 1993 : 37).

Dans plusieurs religions orientales le cercle est une figure sacrée, qui recèle de nombreuses et de nombreuses influences magiques y sont dissimulées. Le cercle est le secret de la rotation, qui vise aussi à rassurer et à focaliser autour d'un axe unique.<sup>125</sup> La rotation possède aussi la faculté morale d'activer toutes les forces obscures ou claires contenues dans l'être humain.<sup>126</sup> Le cercle revêt aussi, dans la réflexion islamique, une fonction particulière. Cette forme est ainsi interprétée dans son sens abstrait, elle s'éloigne de toutes les particularités magiques et prend une nouvelle dimension qui est riche d'élégance spirituelle (William Richard, 1992 : 140). Dans l'art visuel, les cadres des dessins sont circulaires. La musique ancienne d'Iran attache beaucoup d'importance au cercle en tant que base de l'écriture de la sonorité.

---

<sup>125</sup> William Richard, *Râze gol-e zarin [Le secret de la fleur Zarin]*, traduit par Parvin Faramarzi, Mashhad, Astan Qods, 1992, p. 139.



Figure 32 : *çôpy-kish*, le chef de la danse kurde.

L'appellation *dâyere* renvoie aux anciennes bases musicales de l'Iran, parmi lesquelles les *maqâm*-s ont pris leur source, puisque les mélodies se succèdent et reviennent à leur point de départ dans un mouvement circulaire.

Les Derviches envisagent le cercle de *Samâ'* dans la même optique. Les mouvements circulaires et les autres mystères déjà mentionnés, ainsi que leurs fonctions essentielles dans les performances montrent le désir du retour à la source et à l'origine vitale. Les danses circulaires interprétées par un ensemble de personnes s'enracinent dans les anciennes civilisations de l'Iran et de la Mésopotamie, comme en témoigne les vestiges de ces civilisations.

Sur les murs de ces monuments ancestraux, la façon dont les danseurs se tenaient les mains est dépeinte, ainsi que la ronde de danse qui est très semblable au *halparke* pratiqué actuellement dans la province du Kurdistan. De nos jours, les aspects rituels et religieux de ces danses ont été oubliés et leur pratique se limite aux mariages et aux rassemblements ; elles ne subsistent que dans une mémoire ethnique. Mais les signes et les mystères dissimulés dans ces mouvements restent toutefois non élucidés.

### 3.2. Les caractéristiques des mélodies

L'ensemble des mélodies utilisées dans les danses du *halparke* appartiennent aux immenses groupes kurdes des *gurâni*. Elles peuvent être accompagnées de différents *nazm halparke*, soit avec des chants, soit avec les claquements de mains, soit avec des instruments, mais sans chant. Les aspects importants des accompagnements sont leurs

rythmes et leurs mesures. Normalement, on joue plusieurs mélodies dans un seul *nazm*, ce qui produit une excitation particulière dans les danses. La musique a pour rôle de donner le ton aux danseurs, et influence ainsi leurs mouvements et leur degré d'excitation.

Le *halparke* est souvent accompagné d'instruments tels que *zurnâ* et *dohol*, *dozale* et *dâyere* ou *tombak*, *narme-nay* et *dâyere*, mais dans certains lieux, comme Mariwan, il est accompagné du *shemshâl*.

Le *halparke* commence normalement par des *nazm* lents comme *Garyân*, *Garân* et *Xânâna*, et devient ensuite plus rapide. *Posht-e pa* est le *nazm* qui vient après *Garyân* ; c'est le pont qui relie *Garyân* et *Fattâh Shâhi*. En effet le *Posht-e pa* a le même *nazm* que le *Garyân* qui s'accélère au fur et à mesure. Il prépare donc les danseurs pour le *Nazm de Fattâh*. Au milieu du *halparke*, on danse des *nazm* relativement lents comme le *Lablân*, le *Khân Amiri* et le *Saqezi*. Leurs rythmes particuliers aident à reposer les danseurs. Après ces trois danses, on exécute des *nazm* avec des tempos plus rapides et des mouvements de sursauts comme le *Sejâri*, le *Se-pâ* ou bien le *Çapy* qui rendent de l'excitation à la fin de la danse. Les mesures des *Nazm* sont les suivantes :

- *Garyân*, une danse à sept temps ( $\frac{7}{8}$ , 2 + 2 + 3),
- *Sejâr*, une danse à six temps ( $\frac{6}{8}$ ),
- *Saqezi*, une danse à six temps ( $\frac{6}{8}$ ),
- *Çapy* du Hawrâmân, une danse à deux temps ( $\frac{2}{8}$ ),
- *Çapy* du Sanandaj, une danse à deux temps ( $\frac{2}{4}$ ),
- *Garân*, une danse à trois temps ( $\frac{3}{8}$ ), et le reste est dans la mesure  $\frac{2}{4}$ .

Bien que certains *nazm* de la danse *halparke* soient dans la mesure  $\frac{2}{4}$ , la diversité des rythmes des mélodies ainsi que les mouvements des danseurs empêchent le *halparke* d'être monotone. Les accents des percussions forment des rythmes particuliers.

Les *nazm Saqezi*, *Shalân* et *Sejâr* aussi ont la mesure  $\frac{2}{4}$ , mais le changement de place des accents dû aux contretemps et aux syncopes dans les rythmes aide à les distinguer facilement. Le tempo des mélodies, selon les traditions, commence par des vitesses lentes,

et s'accélère au fur et mesure de la danse. Cette accélération est aussi observée dans les danses d'autres nations et d'autres civilisations.

## CHAPITRE IX : Les instruments kurdes et leurs techniques

Le terme « musicien » dans la tradition kurde est très particulier. Normalement, le nom de celui-ci est lié à son instrument. En effet le nom des instruments est accolé au verbe « jouer ». Par exemple chez les Kurdes, *zurnâ-zhan* signifie « le joueur du *zurnâ* », et *tamura-zhan* désigne « le musicien du *tanbur* » (*tamura* dans la langue locale). Le *dohol-kot* est le musicien qui frappe sur son instrument. *Kot* et *leidar* sont en principe utilisés pour les instruments à percussion. Par ailleurs, *hore-bij* ou *hore-vij* chez les Kurdes, désigne le chanteur qui interprète seulement le *hore* ou le chant a capella des Kurdes du sud.

Seuls deux mots, *luti* et *çavash*, ne sont pas accompagnés du nom de l'instrument. Le premier, *luti*, est commun aux Persans et aux Kurdes et désigne un musicien itinérant qui n'a pas une bonne renommée parmi le peuple. Ce mot provient de l'histoire antique de Bahrâm V (qui régna de 420 à 438), l'un des rois sassanides qui fit venir d'Inde des conteurs et deux mille musiciens, ou *luti*, afin de distraire son peuple<sup>127</sup>. *Luti*, dans la langue persane, se dit aussi de quelqu'un de très généreux, et en arabe, il signifie sodomite probablement en raison de l'histoire de la tribu Loth, ou Lot, dans le Coran.

Le deuxième mot est *çavash*, musicien du *dohol*, *zurnâ* et *narme-nây*.

Ils se produisent dans le *Châie* (soirée kurde) avec la danse ou en solo, leur but étant de contenter les invités. Ce groupe, à l'instar des *luti*, ne jouit pas d'une bonne réputation.

Les autres termes relatifs aux musiciens, chez les Kurdes, sont :

*Bagzade* (chez les locuteurs *sorani*, l'un des dialectes kurdes du Kurdistan d'Iran et d'Irak), *murto* (probablement provenant du verbe *motreb* en persan), *martab* (utilisé dans la région kurde de la Syrie), *âsheq* (chez les Kurdes du Khorasan d'Iran), *dom* (fabricants d'instruments de musique).

D'une façon générale, les Kurdes sont très mélomanes, ainsi les musiciens et chanteurs ont une grande importance à leurs yeux.

---

<sup>127</sup> Boyce, Mary, *The Parthian gosân and the Iranian minstrel tradition*, in *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1957, p. 39.

# 1. Instruments à vent (aérophone)

## 1.1. Le *zurnâ*

Le *zurnâ* chez les Kurde est appelé *zernâ*, *zornây*, *sornâ*, *zernâya* ou *sâz*. En Iran, ce sont normalement les gitans qui jouent de cet instrument. Il est considéré comme l'un des instruments folkloriques et mondiaux, que l'on retrouve de l'ouest de l'Afrique jusqu'au Népal et en divers points du globe.<sup>128</sup>

S'il est l'instrument principal des Kurdes, il existe aussi dans d'autres ethnies d'Iran. Normalement, la plupart des cérémonies kurdes sont effectuées en plein air, donc le *zurnâ* en tant qu'instrument principal convient parfaitement, grâce à sa sonorité et à sa puissance.



Figure 33 : Le *zurnâ*

Ci-après trois circonstances dans lesquelles il est utilisé :

Lors des fêtes des mariages, on joue le *maqâm majlesi* kurde avec le *zurnâ*, toujours accompagné de la danse. Lors d'un enterrement, l'instrument joué est appelé *çamary*.<sup>129</sup>

Il fonctionne comme un instrument d'annonce publique employé lorsqu'un événement important ou tragique se produit. À ce sujet, Saïd Morâdi, l'un des musiciens du *zurnâ*, nous explique : quand un enfant s'est noyé dans la rivière, les gens font appel à un *zurnâ*-

---

<sup>128</sup> Reiche, Jean Peter, *Sitelemente Süd-Türkischer Davul-Zurna-Stücke, Jahrbuch für musikalische Volks- und Vöilkunde*, Bd.5, Berlin, 1970, 9-50

<sup>129</sup> La cérémonie de deuil chez les Kurdes d'Iran.

*zhan* (musicien du *zurnâ*) qui va jouer près de la rivière jusqu'à ce que le cadavre apparaisse.

Après l'avènement de l'Islâm en Perse, le *zurnâ* faisait aussi office d'instrument d'annonce durant le mois du Ramadan. Il réveillait les musulmans au moment du *Sahar* pour le repas matinal avant l'aube et la prière du matin. Il était également utilisé au coucher du soleil, pour indiquer l'heure de l'*iftar* et de la prière du soir.<sup>130</sup> Aujourd'hui, cette fonction n'est plus utilisée par les Kurdes.

C'est aussi avec le *zurnâ* qu'on annonce le début de la nouvelle année iranienne, depuis très longtemps. Il s'agit d'une tradition ancienne et aujourd'hui encore, les médias diffusent symboliquement le *zurnâ* et le *dohol*. Le *zurnâ* est toujours accompagné de la percussion appelée le *dohol*.

## Aspect

Cet instrument est composé de quatre parties :

- I. La grande partie principale est un tube creux en bois en forme d'entonnoir. Il y a sept trous sur ce corps et un trou en-dessous mais au milieu des premier et deuxième trous en haut. Généralement, cette partie est en ébène.
- II. L'autre partie, appelée le *mil* ou le *nire*, est aussi en bois et possède deux éléments semblables à des fourchettes placées à l'intérieur de la tête de l'instrument. En effet cette partie interne continue jusqu'au troisième trou.
- III. La troisième partie se nomme le *qamish*, le *pik*, le *fiqena*, le *zal*, il est placé sur le *nire*. Le *qamish* est un petit roseau fixé sur un tube en étain. Le rôle de cette partie est de créer de la vibration.
- IV. La dernière partie est appelée le *qif*, c'est une rondelle en plastique trouée qui s'attache au *pik* et qui positionne les lèvres sur le *pik* et entrave l'expiration par la bouche. Quelquefois, cette partie est fabriquée en coquilles d'huître et en caoutchouc.

La plupart des *zurnâ* comportent des décorations complémentaires qui n'ont aucune influence sur la sonorité de l'instrument.

---

<sup>130</sup> Lors du neuvième mois du calendrier musulman, les musulmans adultes doivent ne pas manger, ne pas boire et ne pas entretenir de relations sexuelles de l'aube au coucher du soleil.





Figure 34 : Le zurnâ avec son *qamish*

## Variation de l'aspect

Il existe trois types de *zurnâ* :

- 1 Le petit *zurnâ*, parfois appelé « *zurnâ* arabe », est utilisé plutôt au sud du Kurdistan, et par les ethnies du sud de l'Iran comme les *Bakhtiâri*, les Baloutches, ainsi que dans les régions du nord telles que le Khorasan et le Mazandéran.
- 2 Le *zurnâ* moyen est appelé « *zurnâ* du kurde », sa sonorité est plus grave que celle du petit *zurnâ*.
- 3 Le grand *zurnâ*, qui est plus grave que les deux premiers, porte le nom de *zurnâ* de *Basre* (Bassora une ville d'Iraq).

Détail des trois *zurnâ* du kurde :

| <i>Zurnâ</i>  | Instrument | Instrument | Instrument |
|---|------------|------------|------------|
|   | <b>I</b>   | <b>II</b>  | <b>III</b> |
| Longueur totale                                     | 35         | 30         | 46         |
| Diamètre du pavillon                                | 8          | 7          | 11         |
| Diamètre de chaque trou                             | 0,7        |            |            |
| Distance entre les trous                            | 2,5        | 2,5        | 2,7        |
| Longueur du <i>qamish</i> (un petit roseau)         | 7          | 7          | 7          |
| Diamètre de la caisse avec <i>qamish</i>            | 3          | 3          | 3          |
| Diamètre du <i>qif</i> (le rond en plastique troué) | 5          | 5          | 5          |



Figure 35 : Joueur du *zurnâ*



Figure 36 : Ensemble du *zurnâ*, *dohol*, danse

## La technique

Les Kurdes d'Iran emploient une technique très spéciale pour jouer les instruments à vent, particulièrement le *zurnâ*, dont la technique de jeu est appelée *dam-gerden*. Le joueur souffle sans arrêt dans l'instrument et en même temps il expire par le nez. Il s'agit du souffle continu ou respiration circulaire. Celle-ci permet de maintenir un souffle d'air constant afin de jouer sans interruption. Cette technique est difficile pour les musiciens amateurs, notamment lorsqu'ils sont amenés à jouer très longtemps lors d'une cérémonie. Pour maîtriser cette technique, il existe un exercice efficace : souffler continuellement dans un verre d'eau à l'aide d'un petit tube, comme un roseau, tout en inspirant par le nez.

Le *zurnâ* doit être préparé avant l'interprétation. Tout d'abord, le joueur doit tremper la *mil* (la deuxième tête) avec sa lèvre pour l'expansion de son bois et bien la placer à l'intérieur de l'instrument juste avant le premier trou. Celle-ci empêche l'air de sortir à cet endroit. Lors de la seconde étape, il faut tremper le *qamish* ou le *pique*. Tout dépend du *qamish*, mais il a besoin de quelques minutes pour arriver à la bonne sonorité. Après, il faut mettre le *qif* (la rondelle en plastique trouée) entre le *qamish* et le corps de l'instrument ; les lèvres du musicien se placent derrière celle-ci.

La position des mains sur le *zurnâ* est identique à celle des autres instruments à vent. Le pouce de la main droite est posé sur le trou situé sous l'instrument et les quatre doigts de la main droite se placent sur le premier trou jusqu'au quatrième, et pour la main gauche, le pouce de la main gauche est également placé sous l'instrument et les trois doigts (l'index, le majeur, l'annulaire), sur les cinquième, sixième et septième trous.

Pendant qu'il joue, le *zurnâ-jan* garde ses lèvres à l'intérieur de la bouche, et met aussi le *qamish* entre ses lèvres. Lors de cette étape, il commence la technique du *dam-gerden* que nous avons déjà présentée ci-dessus.

### **Les intervalles et la sonorité du *zurnâ***

Le *zurnâ* a une sonorité brillante et puissante. Ainsi, est-il un instrument parfait pour les interprétations en plein d'air. Les grands *zurnâ* sont plus graves que les petits. L'étendue des notes sur cet instrument est très variable - environ deux octaves - mais normalement les musiciens ne jouent que dans une octave de l'interprétation. L'étendue des notes commence au *ré* sous la portée jusqu'au *do* sur la portée.

## 1.2. Le *shemshâl*

Le *shemshâl* en kurde évoque le buis. On le nommait peut-être ainsi en raison de son matériau de fabrication, mais l'instrument qui porte aujourd'hui ce nom n'est pas composé de buis. Au Kurdistan, cet instrument est généralement appelé « *Ney* et *Kâvâl* », et parmi les *Yezidi*, il est connu sous le nom de *shabâb*.

Cet instrument possède des équivalents au sein d'autres pays, dont la liste est présentée ci-après, mais avec des nuances dans leurs apparences et le son qu'ils produisent.

- *Qasbe* ou *shabâbe* chez les Arabes ;
- *Ney* en Iran, en Turquie, au Nigéria, à l'est de la Syrie et en Algérie ;
- *Kâvâl* en Anatolie



Figure 37 : Qâle Mare (le grand maître du *shemshâl* à Sanandaj en Iran)

### Les caractéristiques extérieures du *shemshâl*

Il est constitué d'un long tuyau en cylindre qui a deux embouchures ouvertes. Ce tuyau contient quelques trous sur la partie supérieure et un seul trou sur la face inférieure. Les trous sont généralement placés sur la sphère la plus éloignée de l'embouchure où le musicien souffle. Celui-ci peut souffler directement dans le tuyau sans avoir besoin

d'intermédiaire (*pik*). Au Kurdistan, le *shemshâl* est réparti en trois catégories en fonction de sa matière :

1. Le *shemshâl* en roseau : ce type comprend six trous au-dessus et un autre au-dessous. Celui-ci se place justement au milieu du roseau, et par conséquent, les six trous se divisent en deux groupes de trois. Chaque groupe se situe à une certaine distance de l'autre. Pour sa fabrication, on se sert du roseau naturel.

2. Le *shemshâl* en métal : ce type est argenté et jaune, et comparé au 1<sup>er</sup> type, il résiste mieux à la pression et risque moins d'être cassé. Il compte sept trous à intervalles réguliers au-dessus et un autre au-dessous. Il est fait en acier, en laiton ou en aluminium.

3. Le *shemshâl* en bois : il ressemble au 2<sup>ème</sup> type en regard de sa taille, du nombre de ses trous et de ses autres caractéristiques. Il s'agit d'un type particulier, appelé *shabâb* ou *kâvâl*.

### **La taille du *shemshâl***

Le *shemshâl* taillé dans le roseau, qu'il soit court ou long, se compose de neuf éléments et on le trouve facilement sur le marché kurde. Les trous sont situés à proximité de la moitié inférieure de l'instrument. Il y a un intervalle de 5 à 7 centimètres entre les trous en fonction de la taille de l'instrument. Le trou du dessous se situe justement au milieu. Comme on vient de l'expliquer, la taille et le nombre des trous du *shemshâl* en bois l'apparentent à celui qui est en métal.

Détail de deux *shemshâl* (en centimètre) :

| <i>shemshâl</i>          | en métal | en roseau |
|--------------------------|----------|-----------|
| Longueur totale          | 36       | 56        |
| Diamètre de l'instrument | 1        | 2         |
| Diamètre de chaque trou  | 0,6      | 0,6       |
| Distance entre les trous | 6        | 5         |

## **Comment construire le *shemshâl* ?**

La découpe du roseau, du tuyau en métal ou de celui fait de bois, puis le percement de trous sur les faces supérieure et inférieure, selon les explications fournies dans la partie précédente, constituent les étapes de la construction d'un *shemshâl*. Il apparaît nécessaire d'aplanir l'intérieur et l'extérieur du *shemshâl* pour supprimer le désagrément que peuvent provoquer au musicien les clés pointues. Au cours des dernières années, la construction du *shemshâl* en métal a surpassée celle des deux autres types, d'abord en raison de sa résistance aux coups, et aussi grâce à l'accès facile à des tuyaux métalliques.

## **Comment jouer du *shemshâl* ?**

La main droite se place en bas et la main gauche légèrement plus haut. L'index, le médium et l'annulaire de la main droite s'occupent des trois trous du bas et les mêmes doigts de l'autre main bouchent les trois trous du haut. Le pouce de la main droite est posé sur le trou du dessous et l'autre pouce est placé sous le tuyau pour le soutenir, dans une position transversale par rapport au musicien.

Le musicien doit mettre l'embouchure du *shemshâl* entre ses lèvres de manière à pouvoir pousser un peu la lèvre inférieure, lorsqu'il souffle vers l'intérieur. Ainsi, la lèvre supérieure se met sur le corps du *shemshâl*. L'air expulsé par les lèvres va heurter la paroi intérieure, et c'est ce contact qui produit le son.

## **Les grands musiciens du *shemshâl***

1. Qâder Abdollâh Zâde, connu sous le nom de *Qâle Mare*, habitait à la fin de sa vie à Bukan en Iran, où il est mort il y a de cela quelques années. Il était le disciple de professeurs renommés comme Rahmân Abdollâh Zâde (son oncle), Mâm Brâyem et Ghafure Khere. En 1967 (1988-89), il a remporté la 1<sup>ère</sup> place au 4<sup>ème</sup> festival des chansons et des musiques révolutionnaires et a obtenu une plaque en son honneur ainsi que la médaille d'or.
2. Xeder Qâderi, connu sous le nom de Xela Darzi, habite à Sardasht (nord du Kurdistan d'Iran). Sa maîtrise du *shemshâl* et du *belvir* est aussi parfaite que son interprétation des chants de *bayt*, *heyrân* et *lâwak*.

Il existe d'autres musiciens au Kurdistan iraquien, comme Ghâfur Châvoshin, Qâder Mine-Morad.



Figure 38 : Zezer Qâderi (le grand joueur du *shemshâl* au Kurdistan du nord iranien)

### **Les caractéristiques vocales du *shemshâl***

Le *shemshâl* nous donne à entendre une sonorité très sèche, tremblante et triste. Sa tessiture est d'une octave. Toutefois, le *shemshâl* produit des sons variables en obéissant à ses caractéristiques apparentes qui diffèrent les unes des autres, telles que la longueur, le diamètre de l'embouchure, celui des trous, et le matériau. Dans la langue kurde, le timbre du *shemshâl* est appelé *ture*.

### **Quels *maqâm-s* peuvent être joués, sur l'échelle mélodique, par le *shemshâl* ?**

Le *shemshâl* est employé non seulement pour accompagner le chant, mais aussi pour interpréter tous les genres musicaux. Pour aller plus loin, considérons également un certain nombre d'autres chansons accompagnées par le *shemshâl*, comme *Sahari*, que l'on joue au petit matin, ou certains vers kurdes consacrés à l'amour, à la guerre, ou aux événements historiques, Parmi ces vers, on trouve *qaro* et *golzar*, *âyshe gol*, *pire halu*, etc.

Voici quelques chansons particulièrement adaptées au *shemshâl* :

*Galu*, *rembâzin* (une chanson interprétée lors des séances d'équitation et des mariages), *çopi*, *tayri*, *garmin*, *tarkâne*, *hayrân*, *khânbaji*, etc

### 1.3. Le *dozale*

En kurde, le *dozale* porte également d'autres noms : *donây*, *dodak*, *jozale*. Chez les Kurdes de Khorasan, cet instrument est appelé *qoshme*.

Dans la langue kurde, *zal* désigne une sorte de roseau qui pousse dans l'eau. La forme des noms *dozale*, *jozale* et *donây*, indique que cet instrument est composé de deux *zal*.

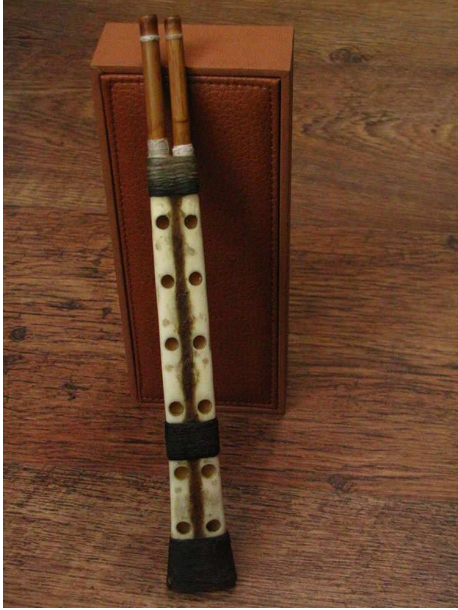


Figure 39 : *Zurnâ* kurde

On peut expliquer le choix des noms *jozale* et *dozale* par le son que ses instruments émettent. *Jozale* désigne une voix très délicate et le suffixe *le* renvoie à la petitesse. Ces explications pourraient justifier les noms accordés à cet instrument.

Parmi les noms cités précédemment, on trouve *shâzband*. Ce nom indique la matière de l'instrument, car le *shâz* est une sorte de roseau mince. La cornemuse peut être également considérée comme une sorte de *dozale* utilisé dans quelques régions du Kurdistan. L'un des noms attribué au clairon chez les Kurdes, est celui de *tutuk* auquel se rapportent sans doute les noms *dudak* et *tutak*.



## Les caractéristiques apparentes du *dozale*

Il se compose de deux parties dont chacune contient un roseau. Les roseaux, étant symétriques, se ressemblent parfaitement du point de vue de leur taille et de leur diamètre. Les deux parties sont elles-mêmes constituées de deux sous-parties : l'une est faite d'un plus grand roseau plus épais et creux sur lequel se trouvent six trous. L'autre est fait d'un plus petit roseau plus mince. Cette partie est superposée à l'autre, plus grande, appelée *pik*. Possédant un rôle similaire dans le *zurnâ* et le *narme-nây*, le *pik* est chargé de produire le son. Les six trous de chaque tuyau sont parfaitement symétriques. Les tuyaux sont ouverts d'un côté. Ainsi, cet instrument ressemble aux autres instruments à vent qu'on a présentés précédemment. Chacun des tuyaux contient, indépendamment de l'autre, une *qamish* munie d'une seule gâchette.

Il arrive que le *dozale* soit orné de motifs qui ne créent aucun changement de sonorité. Le *dozale* s'utilise parfois comme un *zal*. Suivant cet usage, on place sur son extrémité inférieure un couvercle en fer-blanc et en forme d'entonnoir pour obtenir, en conséquence, une voix plus haute ou plus grave. La répartition des trous, sur le *zal*, se fait de la même façon que sur le *zurnâ* (sept trous au-dessus et un trou au-dessous). Le *dozale* utilisé dans certaines régions du nord de Kurdistan comprend, par ailleurs, une cavité en fer-blanc qui est circulaire et concave.

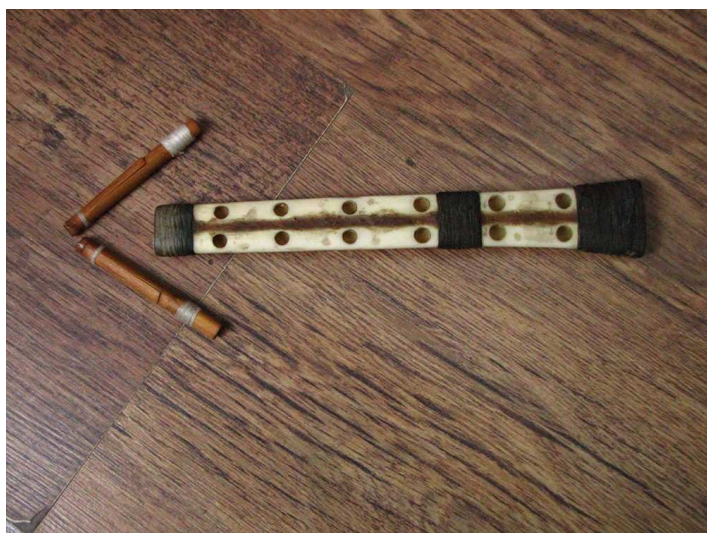


Figure 40 : Deux *qamish* avec *dozale*

## La matière du *dozale*

La grande partie est en *zal* ou en os. Pour le choix de l'os, les opinions divergent. Le corps principal du *dozale* est sculpté dans l'os de l'aile d'un oiseau de grande envergure qu'on appelle, en kurde, *chirak* ou *cherk*, comme le vautour. Ce type de *dozale*, comparé à celui fait de *zal*, procure une meilleure voix et s'avère plus solide. Le *dozale* est construit à partir du *zal* et d'un roseau épais. Le meilleur type, comprenant soit un *zal* soit deux *zal*, est composé d'un grand os de certains oiseaux gigantesques. Il semble qu'on ait tort de considérer le roseau ou le *zal* comme les éléments constitutifs du *dozale*. Le *dozale* est une flûte verticale, constituée de deux tuyaux en os de faucon et d'un roseau. Il est fait de deux tuyaux en cuivre que l'on place parallèlement l'un à l'autre (il est parfois réalisé en roseau, en aile d'aigle ou en os de *qalam*, de pattes d'animaux, ou d'autres volatiles). Puis, on les attache solidement. Au Kurdistan, on ne trouve pas celui qui est fait de cuivre. Certains des *dozale* sont en os d'oiseau. Par *dozale*, on entend un long tuyau creux muni de deux petites *qamish* dans son extrémité, qui sont placées dans deux autres *qamish* plus grandes. Cet instrument est constitué principalement de l'os ou de la plume de l'aigle. Le *pik* est en *zal* ou en roseau. Après avoir lié les deux parties principales avec des broches ou du tissu, on remplit la partie creuse avec du ciment. La cire remplace parfois le ciment.

## La taille de l'instrument

L'écart entre deux trous égale la taille d'un pouce et le roseau a un empan de longueur et le *pik* a la longueur de l'index. Il faudrait ajouter que le *dozale* fait en os est plus grand que celui en roseau. Pour ce qui est du premier, la largeur de l'os et le diamètre des trous sont différents. Détail du *dozale* (en centimètre) :

| <i>Dozale</i>                                  | Instrument I | Instrument II |
|--|--------------|---------------|
| Longueur totale                                | 19           | 25            |
| Diamètre du <i>pik</i> (petit roseau ou anche) | 1            | 2             |
| Diamètre des trous                             | 0,5          | 0,6           |
| Longueur du <i>pik</i>                         | 5            | 6             |

## Comment jouer du *dozale* ?

Pour en jouer, on se sert de l'index, du médium et de l'annulaire des deux mains. Ceux de la main droite s'occupent des trous supérieurs et ceux de la main gauche contrôlent les trois autres trous inférieurs. Le musicien doit engager deux articulations des doigts afin de contrôler les trous sur un même rang. Les deux pouces se placent au-dessous et tiennent l'instrument. Le musicien met les deux *pik* dans sa bouche et appuie la lèvre supérieure légèrement sur la fente du roseau. Ainsi, quand il souffle dans le *pik*, on entend la voix et l'air peut passer dans la partie intérieure du *dozale*. Lors du jeu des morceaux doux (ou des *maqâm-s*), certains musiciens rendent leur interprétation plus agréable en se servant d'un *zal* pour jouer la musique de fond et d'un autre pour composer la mélodie. Il est possible de jouer du *dozale* continuellement pendant vingt minutes sans s'interrompre pour reprendre sa respiration.



Figure 41 : Joueur du *zurnâ* kurde

## Les caractéristiques vocales du *dozale*

Il produit un son délicat, doux et gai. Le son sortant de chaque tuyau est unique. Sa tessiture et sa sonorité changent en fonction de la taille de l'instrument. La tessiture peut atteindre deux octaves. On utilise cet instrument de taille variable pour accompagner d'autres musiciens d'une façon cohérente. Le son du *dozale* est plus haut et plus agréable lorsque celui-ci est en os. On entend également dire que la structure du *dozale* est semblable à celle de la clarinette et qu'il produit un son tremblant et particulier avec ses deux tuyaux.

Puisque le *dozale* est capable de produire en même temps deux sons différents et qu'il sert probablement de pédale là où on voudrait faire de la musique avec une portée plus ou moins grande, il faut certainement y porter plus d'attention.

### **Les cas d'emploi du *dozale***

Le *dohol*, le *zurnâ* et le *dozale* font partie des instruments utilisés lors des fêtes de mariage ou des cérémonies de deuil. Lorsqu'ils les entendent, des groupes mixtes de danseurs qui sont *mahram* (proches parents avec qui le mariage est prohibé) se donnent la main et dansent en cercle. C'est la voix de ces instruments qui les guide. Lors des cérémonies de deuil, on joue, avec le *dohol* ou le *dozale*, un morceau célèbre, appelé *çamari*, pareil à un cri.

Généralement, on joue du *dozale* pour accompagner d'autres instruments tels que le tambour ou le tambour de basque, il s'utilise rarement seul. Khâled Hâji, qui joue du *dozale* dans la région Agri, signale que celui-ci est joué, dans cette région, plutôt par des bergers. Comme le *dozale* est présent dans les mariages et qu'il n'intervient pas dans les pratiques religieuses, il est boycotté par diverses religions de la région et n'est pas bien estimé par elles. En outre, du fait qu'il est composé de *pik* et que ce dernier comporte des restrictions énumérées, on accepte bien ce que certains législateurs de la région en disent.

## 1.4. Le *narme-nây*

Cet instrument est aussi connu sous le nom de *narme-nây* ou *nây* au Kurdistan. Il porte parfois les noms de *bâlêbân* et *bârebân*. Le choix du nom *Narme-nây* s'explique par le fait qu'il s'agit d'un instrument produisant un son doux et délicat. Cet instrument est appelé *bâlâbân* en Turquie et *duduk* par les arméniens. Ce dernier est l'instrument principal en Arménie.



Figure 42 : Le *narme-nây*

### Les caractéristiques extérieures du *narme-nây*

Le *narme-nây* fait partie des instruments à vent et possède deux parties principales, qui sont le corps, ou *ney*, et le *pik*, ou *zal*. Sa voix est à la fois douce et forte, et son corps est cylindrique. Il compte sept trous sur le corps et un trou au-dessous. Celui-ci est situé entre les deux premiers trous du dessus. Le corps, en forme de cylindre, a une surface lisse et possède une protubérance qu'on appelle *kale*, située dans l'extrémité supérieure. La partie d'où sort la voix est le *pik*, qui est fait de deux roseaux épais, superposés horizontalement. Un petit espace sépare les roseaux, et sur la partie inférieure, on enroule un fil. Le *pik* se situe à la place du *kale*.

L'autre partie s'appelle le *chalme*, dont la fonction est d'ajuster la voix. Le *chalme* peut être déplacé sur le *pik* et contrôler le son qui en sort. Le *narme-nây* produit un son grave sans *chalme*. En le mettant sur le *pik*, on réduit le caractère grave du son, et plus on le rapproche des parties inférieures du *pik*, plus le son est aigu. Ce dispositif sert à accorder

l'instrument de musique. D'ailleurs, il y a une autre partie, nommée *dambast* qu'on rattache au *chalme* avec du fil ou une petite chaîne fine. On s'en sert pour fermer l'embouchure du *pik* lorsque l'on n'utilise pas l'instrument. Le *dambast* ferme, telle une muselière, la bouche du *narme-nây* et peut s'appeler également *baszal*. Ce couvercle protège l'embouchure du *pik* et empêche le *chalme* de tomber. Plus le *narme-nây* est petit et fin, plus sa voix est aiguë et haute. Au contraire, plus il est épais et grand, plus sa voix est grave.

### **La matière du *narme-nây***

Le corps ou le *ney* est en bois. Si on choisit un bois solide, on obtiendra un meilleur son. Pour construire le *ney*, il existe un très grand choix d'essences d'arbres : *kawt*, jujubier, buis, lotus (celui qui est le plus solide), noyer, ébénier, abricotier, pommier, etc. Cependant, il n'y a pas de consensus sur le meilleur bois.

La solidité du bois, comme nous l'avons expliqué, est le critère le plus important. De ce fait, le *kawt*, le noyer et le jujubier sont les plus appropriés, car ils ne sont pas vulnérables et produisent un son harmonieux.

La matière utilisée pour fabriquer le *pik*, le *zal* ou la *qamish* est le roseau. Ce dernier doit être très mince et en même temps solide de manière à ce que le couteau ne puisse le découper facilement. Ainsi, certains des constructeurs du *narme-nây* utilisent la canne à sucre et d'autres préfèrent se servir des roseaux qui poussent dans l'eau ou sur les montagnes. Ce type de roseau est facile à trouver au bord de la rivière *Sirvan*, au sud du Kurdistan. Le *chalme* ou le *dambast* est fait du bois de la vigne. On utilise aussi bien sont tronc que ses branches.

### **La taille du *narme-nây***

Cet instrument n'a pas de taille précise, à l'instar de nombreux instruments orientaux. D'une manière générale, ses proportions et son matériau sont définis par le musicien lors de sa commande.

| <i>Narme-nây</i> (taille en centimètre) | Instrument I | Instrument II |
|---|--------------|---------------|
| Longueur totale                         | 35           | 41            |
| Longueur du <i>pik</i> ou anche         | 11           | 13            |
| Diamètre de chaque trou                 | 0,6          | 0,6           |
| Distance entre les trous                | 1,5          | 1,7           |
| Diamètre de la caisse                   | 3            | 3,5           |
| Longueur de la caisse sans <i>pik</i>   | 23           | 35            |

### Comment jouer du *narme-nây* ?

La plupart des musiciens qui en jouent engagent l'index, le médium et l'annulaire de la main gauche sur les trois premiers trous et posent le pouce sur le trou du dessous. Quant aux quatre autres trous, ce sont l'index, le médium, l'annulaire et le petit doigt de la main droite qui s'en occupent et le pouce se place sous le *bâlâbân* pour le tenir.

Pourtant, quelques musiciens font exactement le contraire et s'occupent des trois premiers trous avec la main droite et des quatre autres avec la main gauche.



Figure 43 : Joueur du *narme-nây* au Kurdistan d'Irak

Comme le diamètre de l'instrument est grand, le musicien doit être capable de respirer longuement et de manière régulière. Pour accorder l'instrument, le musicien doit se servir du *chalme*. Le musicien joue de l'instrument en tenant la partie supérieure du *pik* dans ses lèvres pour y souffler par la suite, et en remuant les doigts sur les trous. Cet instrument est joué au nord du Kurdistan (Kurdistan turc) d'une façon particulière appelée « Arabesk ». Ainsi le *narme-nây* s'utilise, comme le *Shur* (*dastgâh* persan) et d'une manière avancée, pour jouer du *Shur*, du *Hejâz* ou du *Shushtari* (un mode dans le *dastgâh* persan) dans ses divers accords ajustés par le diapason. Dans d'autres parties de Kurdistan, il sert à jouer du *Mâhur* (*dastgâh* persan), du *Shur* et du *Shushtari*. Autrement dit, chez les Kurdes de l'Arménie, de l'Erevan et de la Turquie, cet instrument a évolué et désormais il est utilisé pour accompagner l'orchestre.

### **Les caractéristiques vocales du *narme-nây***

Sa capacité dans la production des sons, sur l'échelle diatonique, dépasse un peu une octave, mais sur l'échelle chromatique, elle peut atteindre deux octaves.

### **Les cas d'emploi du *narme-nây***

Chez les habitants du Kurdistan du nord, on l'utilise pour jouer tous les genres musicaux, gais ou tristes, tandis qu'à l'est et dans quelques régions du centre du Kurdistan (les régions de *Mokrian*, *Ardalan*, etc.), il est plutôt joué lors des mariages, accompagné d'une sorte de *dohol*.

Le *narme-nây* accompagne le *lâwek*, qui est une chanson kurde du nord, on l'emploie pour jouer des *maqâm*-s tels qu'*Ala Weysi Khorshidi*, *Khâwkar*, *Qatâr*, *Râst*, *Dashti*, ainsi que d'autres *maqâm*-s kurdes.



## 1.5. Le *belvir*

Le *belvir* possède des noms très divers chez les Kurdes : *belvir shâmi*, *belvire kate*, *belul*, *belur*. Face à une telle diversité de noms, il faut tenir compte de plusieurs aspects dans la recherche de l'origine de chaque mot.



Figure 44 : le *belvir* dans le bazar d'Erbil en Irak, 2014

Les instruments de musique produisant des sons doux ont pour fonction de calmer les auditeurs. Cette fonction évoque deux termes kurdes, *lâvândan*, dont l'une des significations est « caresser ». Ainsi, on définit le mot *belvir* comme un instrument servant à caresser et calmer l'auditeur. À Erbil en Irak et dans ses alentours, *belur* désigne le même instrument que *Belvir*. Mais à Bâdinan, en Iran, on emploie le mot *belil* pour parler du *shemshâl* en métal. On voit, de temps en temps, des *belvirs* en roseau, d'où les noms *nây* et *nâye*.

### Les caractéristiques apparentes du *belvir*

Cet instrument ressemble à un tuyau avec deux embouchures ouvertes, et se compose de deux parties. La première est constituée d'un roseau creux comprenant sept trous au-dessus et un trou au-dessous. L'autre partie est faite d'une pièce nommée *lurak* qui se

place du côté de la bouche, dans le roseau. Le *lurak*, qui est une pièce en bois, a pour fonction de produire le son dès qu'on y souffle. Il est semblable à la flûte à bec classique.



Figure 45 : Joueur du *belvir* au Kurdistan d'Irak

### **La matière du *belvir***

Pour sa construction on se sert du roseau. Ce dernier est parfois de type *zal*. Lors du choix du roseau, il faut prendre en considération quelques caractéristiques générales. Plus le roseau est long, plus le son est marqué. Ceux qui sont courts produisent un son très faible. Il vaut mieux qu'il soit un peu épais. Mais attention ! Si l'épaisseur est trop grande, le roseau aura une faible capacité sonore. Le meilleur roseau est celui qui est bien sain, s'il est mou et moisi, il ne sert à rien.

### **Comment construire le *belvir* ?**

D'après le Seyyed Karim, qui est un professionnel de ce domaine, il faut d'abord nettoyer l'intérieur du roseau avec du tissu, puis, avec des broches chauffées, créer les sept trous sur son dessus. On doit respecter un intervalle de la taille d'un pouce entre deux trous. Ensuite, vient le moment de percer le trou du dessous haut dessus des sept trous, près de l'embouchure du roseau. Il est indispensable d'attacher immédiatement l'embouchure où le musicien souffle. Ainsi, une fois le *lurak* positionné, la tête du roseau ne se brise pas. Le *belvir*, comme les autres instruments de musique orientaux, n'a pas de taille précise.

Détail du *belvir* :

| <b>Belvir (taille en centimètre)</b> | <b>Instrument I</b> | <b>Instrument II</b> |
|--------------------------------------|---------------------|----------------------|
| Longueur totale                      | 31                  | 35                   |
| Diamètre de la caisse                | 2                   | 2,4                  |
| Diamètre des trous                   | 0,6                 | 0,6                  |
| Diamètre du <i>lurak</i> ou anche    | 1,5                 | 2                    |

### **L'histoire du *belvir***

Il n'existe malheureusement aucune source écrite sur son histoire, il est néanmoins possible de répéter ce qui a été dit au sujet de l'histoire du *shemshâl*.

En effet, on ne doute pas de son ancienneté, car il sert à accompagner les chants de *lâwek*, *heyrân* et *bayt*, qui remontent à la nuit des temps.

## 2. Instruments à cordes (chordophone)

### 2.1. Le *tanbur*

Le *tanbur* est un instrument à cordes, à manche long, avec une caisse de résonance (le « bol ») en forme de poire. Il est normalement fait en bois de mûrier. Son bol est composé soit d'une seule partie, soit, comme dans le cas du *setâr*, de plusieurs pans (qu'on appelle *tarkei* ou *chamani*). Il mesure près d'un mètre et possède à l'origine trois cordes (la seconde est doublée), l'une s'appelle *vâkhân* et l'autre *asli*, qui a été doublée récemment. Cet instrument permet de jouer quatorze degrés séparés d'un demi-ton, mais pas de quart de ton. Il existe deux accords pour le jouer. Le premier, l'accord de *haft-dastân* ou *barz* (à la quinte) est présent dans 90% des *maqâm*-s. Le deuxième, est le *panj-dastân* ou *tars* (à la quarte). Aujourd'hui, les joueurs préfèrent ce dernier accord.



Figure 46 : Asadollah (Le grand fabricant de *tanbur* à Gahvâre en Iran)

Le *tanbur* est joué avec quatre doigts de la main droite. Les techniques de la main gauche sont les mêmes que pour les autres instruments à cordes et à manche long comme le *tar* et le *setâr*. Les deux médiators sont utilisés, de droite à gauche, le *mezrâb-e riz* (appelé *shor* chez les Kurdes *Yârsân*) et le *golriz*.

Nous pouvons citer certains fameux interprètes de *tanbur* de la dernière décennie :

Seyyed Shamseddin Heydari Tut-Shami, Kadara et Kabshar, le maitre Sarkhavar, Lalubir Khân, Les Kâkis de Gurâjub, Kazam et Kâ Karim Manhui, Allâh-Morâd Hamidi, Seyyed Vali Hoseyni, Darvish Ali Mirdarvishi, Seyyed Mahmud Alavi, Mirzâ Seyed-Ali Kafâshiân, Ali-Akbar Moradi, Tâher Yârveysi, Abedin Khâdemi, Seyyed Aliyâr Seyyed Qâsem Afzali, Nur-Ali Elâhi, Seyyed Amrollâh Shâh-Ebrâhim, Darvish Amir Hayâti et Seyyed Khalil Alinejad.

Parmi les fabricants de *tanbur*, citons la famille des Gahvârei dont l'atelier est l'un des plus anciens ateliers de fabrication de *tanbur* et date de plus de 250 ans. Cet atelier est actuellement dirigé par Assadollâh Gahvâre, en coopération avec ses frères, Yadollâh, Ezat-ollah et Fardin, et produit les meilleurs *tanbur* actuels. Les maîtres Qâder Gurâjubi, Nariman, Khosro azizi Khodavardi Sahne, Abdol-Reza Rahnamâ, Kamâli, Shâh-Veissi, Isai Suzani, Barâkhâni, et l'atelier de Faraji Gahvarei, sont également des fabricants de *tanbur* très renommés.

Le *tanbur* est joué à l'occasion de toutes les invitations et soirées, car il est considéré comme un instrument sacré grâce aux *maqâm*-s spirituels. Il était utilisé dans les rituels religieux des abbayes, mais aussi dans les sanctuaires, les fêtes de l'antiquité et les funérailles.



Figure 47 : Abdol-Rezâ Rahnamâ (grand luthier et joueur du *tanbur* aujourd'hui à Sahne en Iran)

## **Les régions où le *tanbur* est le plus courant se divisent en 4 groupes :**

1. Gurân : c'est la région la plus ancienne où les *maqâm*-s de *tanbur* sont très répandus. Le style musical *gurâni* est peut-être le plus ancien centre des traditions musicales du *Yârsân*. On suppose qu'il en est l'origine.
2. Kermanshah, Sahne et Lorestan : Sahne est le plus ancien centre des *maqâm*-s de *tanbur* après Gurân. En raison de sa situation géographique particulière et du voisinage avec d'autres cultures, cette musique a été influencée par la musique classique iranienne, ainsi que par les *zêkr* des derviches du Kurdistan (*Qâderi* et *Naqshbandi*) dans une moindre mesure. Sous ces influences, le *tanbur* a été associé au *daf* dans les cérémonies de *Jam* et des *Zêkr*. Au cours du siècle dernier, beaucoup de *maqâm*-s ont été composés, et actuellement, on assiste toujours à la création de nouvelles œuvres.
3. Les Turcs de Tabriz, de Téhéran et de leurs banlieues forment le troisième groupe, et il semble qu'ils jouent des dérivés libres du style Gurân, puisque ses musiciens sont éloignés du centre principal du *Yârsân* et que leur langue diffère des deux groupes susmentionnés. De ce fait, ils sont davantage limités dans les paroles et la musique *Yârsân*.

Les Kurdes d'Iraq sont aussi connus sous le nom de *Kakei* (*Yârsân*). Ce dernier groupe semble rencontrer moins de difficulté pour interpréter ces *maqâm*-s. Il existe d'autres *maqâm*-s qui sont considérés comme des *kalâm* et interprétés dans les sanctuaires et lors des rituels. Cependant, à l'étude de leurs rythmes et de leurs paroles, on peut douter qu'ils datent de plus d'un siècle.

On cite plusieurs versions des *maqâm*-s de *tanbur*. Certaines mélodies des musiques kurdes et certains *maqâm*-s *majâzi* sont considérés comme des *maqâm*-s *majlesi*, même si certains sont ignorés de ces *maqâm*-s.

## **Les *maqâm*-s *majlesi* de la région de Gurân sont les suivants :**

1- *Sar-Tarz* 2- *Gharibi* 3- *Saru-khâni* 4- *Sahari* 5- *Qatâr* -6 *Hejrâni* 7- *Tarz-e Rusam* 8- *Majnuni (Lawa Law)* 9- *Majnuni (Doâla)* 10- *Bâriye* 11- *Pawamuuri* 12- *Gel wa Darah* 13- *Gol wa Khâk* 14- *Alwan* 15- *Bâlâ Dastan* 16- *Khân Ahmad Khâni*.

Des *maqâm-s Bâlâ Dastân* et *Khân Ahmad Khâni*, il ne reste que les noms. Les *maqâm-s majlesi* contiennent chacun différentes parties, que l'on appelle en kurde les *lâwech*.

### **Les *maqâm-s majâzi***

Ceux-ci, le plus souvent des *maqâm-s* du *zurnâ*, sont joués sur des instruments propres au Kurdistan comme le *dozale*, le *narme-nây*, le *tombak*, le *kamânche* et le *shemshâl*. Les anciens musiciens, plus professionnels, les interprètent avec le *tanbur* et les transmettent à leurs disciples. Au fil du temps, les musiciens les ont appris avec les autres *maqâm-s*, jusqu'à ce qu'ils soient considérés comme des *maqâm-s* du *tanbur*. Leurs rythmes sont divers, mais souvent plus rapides que ceux des autres *maqâm-s* pour instruments. Ils sont moins teintés de spiritualité que les deux autres *maqâm-s*. Ils sont divisés en trois groupes : le premier rassemble les anciens *maqâm-s* ; le deuxième est formé de ceux qui ont été composés par les pieux, comme les Derviches, au siècle dernier, et sont utilisés dans les sanctuaires, le troisième groupe embrasse tous les autres *maqâm-s* qui ne constituent pas les principaux *maqâm-s* de *tanbur*. Ainsi, certains interprètes divisent les *maqâm-s* en deux groupes, réel et virtuel.

Voici les noms de quelques *maqâm-s* : 1- *Jelow Shâhi* 2- *Jelow Shâhi Sahari* 3- *Bâya Bâya* 4- *Savâr-Savâr* 5- *Khân Amiri* 6- *Jangara* 7- *Samâ*.

Les répertoires du *tanbur* sont de différents tempéraments, et pour chacun d'eux, on trouve des *maqâm-s* spécifiques. Nous pouvons aussi les diviser comme suit :

- Les *maqâm-s* en forme de prière, comme la plupart des *maqâm-s* de *kalâm* tels que *Cheikh Amiri*, *Pichrawi*, *Imanam Yar*.
- Les *maqâm-s* épiques, comme *Tarz-e Rusam*.
- Les *maqâm-s* mythiques, comme *Sar-tarz* et *Sâru-Khâni*.
- Les *maqâm-s* amoureux, comme *Qatâr*, *Majnuni* et *Bâriya*.
- Les *maqâm-s* mystiques, pleins de gaieté et d'ivresse, comme ceux de *kalâm* : *Haqqan Haqqan*, *Hana Faryâras*, *Yâr Didakani*.
- Les *maqâm-s* utilisés pour les funérailles, comme *Fâni fâni* et *Gol wa Khâk*.
- Les *maqâm-s* utilisés pour souhaiter la bienvenue et lors des fêtes, comme *Jelow*

*Shâhi* et *Savâr-savâr*.

### **Une autre division**

- Les *maqâm*-s instrumentaux accompagnés de chants à rythme libre. Ce sont pour la plupart des *maqâm*-s *majlesi* comme *Bâriya*, *Qatâr* et *Seyyed Khâmushi*.
- Les *maqâm*-s instrumentaux accompagnés de chants à rythme lent et non fixe, comme *Khân Amiri*, *Lâmi-Lâmi* et *Rejyân Dâlâhu*.
- Les *maqâm*-s instrumentaux accompagnés de chants à rythme et refrains fixes, qui sont utilisés dans les rituels religieux, comme *Yâr Dâwud* et *Haqqan haqqan*.
- Les *maqâm*-s instrumentaux qui ont des rythmes plus rapides que les autres, comme le *Jelow Shâhi*, *Savâr-savâr*, *Bâya Bâya*.

Comparaison des *Dastân-Bandi* (distance entre les frettes) dans les deux régions principales du *tanbur* au Kermanshah (Gurân et Sahne) :



1. Le *tanbur* d'Ali Akbar Moradi (région Gurân),

(La distance entre le chevalet et le sillet est de 78,9 centimètre.)

| <b>Les <i>dastân</i> (frettes)</b> | <b>Distance de la frette<br/>au sillet, en<br/>centimètre</b> |    |
|------------------------------------|---|----|
| Dastân 1                           | 4,9   |    |
| Dastân 2                           | 8,4   | 87 |
| Dastân 3                           | 11,9  | 87 |
| Dastân 4                           | 15,3  | 91 |
| Dastân 5                           | 18,5  | 90 |
| Dastân 6                           | 21,7  | 95 |
| Dastân 7                           | 24,6  | 91 |
| Dastân 8                           | 26,11   | 83 |
| Dastân 9                           | 29,4  | 90 |
| Dastân 10                          | 31,8  | 77 |
| Dastân 11                          | 34,2  | 91 |
| Dastân 12                          | 36,6  | 97 |
| Dastân 13                          | 38,5  | 80 |
| Dastân 14                          | 45  | 89 |

2. Le *tanbur* de Seyed-Khalil Âlinejad (région Sahne),

(La distance entre le chevalet et le sillet est de 66,3 centimètre.)

| <b>Les <i>dastân</i> (frettes)</b> | <b>Distance de la frette<br/>au sillet, en<br/>centimètre</b> | <b>Les intervalles<br/>(cent)</b> |
|------------------------------------|---|-----------------------------------|
| Dastân 1                           | 3,9   |                                   |
| Dastân 2                           | 7,3   | 98                                |
| Dastân 3                           | 10,6  | 101                               |
| Dastân 4                           | 13,6  | 95                                |
| Dastân 5                           | 16,7  | 106                               |
| Dastân 6                           | 19,4  | 98                                |
| Dastân 7                           | 22,3  | 111                               |
| Dastân 8                           | 24,6  | 94                                |
| Dastân 9                           | 26,7  | 91                                |
| Dastân 10                          | 29,2  | 113                               |
| Dastân 11                          | 31,1  | 93                                |
| Dastân 12                          | 33,3  | 112                               |
| Dastân 13                          | 35,3  | 109                               |
| Dastân 14                          | 37,1  | 105                               |

## 2.2. Le *divân*

### Les caractéristiques extérieures du *divân*

Le *tanbur* a un ventre (la caisse) en forme de poire et un long manche. Toutes ses parties sont en bois. Mais autrefois, la surface de la caisse était probablement en peau. La caisse et le manche constituent les deux parties principales de cet instrument.

La caisse est quant à elle faite de plusieurs éléments, la table et le chevalet (appelé en kurde *pard* et qui est un morceau de bois placé sur la plaque comme un chevalet. Lorsque cette pièce est fixée, les cordes métalliques se positionnent dans les fentes. En outre, le bois protège la plaque des enflures et lui procure un meilleur timbre), le tailpiece (qui se situe dans le prolongement du manche, derrière la caisse. On peut ainsi dominer les cordes), un trou (situé derrière la caisse et sous le tailpiece).



Figure 48 : différents types de *divân* (normal et avec prise « Jack »)

Le manche contient deux parties : le manche lui-même et la griffe. Les cordes vont du tailpiece vers les chevilles. Le nombre de frettes et de cordes varie d'un *divân* à l'autre. Apparemment, certains *divân*, en référence au nombre de cordes dont ils sont pourvus, sont appelés *divân* à six cordes, et d'autres sont nommés *divân* à trois cordes.

Au nord du Kurdistan, le *divân* comprend un autre élément, outre ceux cités précédemment, qui est un court plectre flexible (nommé en kurde *Danuke*). La table de ces

*divân* a deux côtés de couleurs foncées. Ils embellissent l'instrument et participent de la qualité du son. Quand il s'agit du type *divân*, la présence des côtés sur sa face apparente est obligatoire. Les deux côtés du manche peuvent également changer de couleur. D'aspect foncé, ils indiquent mieux le type et la place des cordes au musicien. Les *divân* portent différents noms selon leurs tailles : le *jore*, le *bâghlâme* et le *divân*. Le *divân* est le plus grand et par conséquent son manche compte plus de frettes. Il en a 24, le *bâghlâme* 16 ou 18 et le *jore* 23.

Le nombre de cordes est également variable. Aujourd'hui, le *divân* et le *bâghlâme* en possèdent 7 et le *jore* en a 6. Ce dernier a un groupe de trois cordes doublées qui en donne six.

Les cordes peuvent être blanches, foncées, rouges ou jaunes. Dans les *divân* à sept cordes, la première est le plus souvent rouge, la deuxième est blanche, les deux du milieu sont foncées, la cinquième est jaune et les deux dernières sont blanches. La corde rouge est interdite dans la fabrication du *jore*. Parmi les *divân* et les *bâghlâme*, plusieurs sont munis de cordes triples. (Effectivement, on arrange une cheville en supplément au cas où les musiciens demanderaient un *divân* à sept cordes pour jouer).

Il n'y a pas de consigne fixe à propos du nombre de cordes des *divân* au Kurdistan du nord. Néanmoins, on considère généralement que le *divân* compte huit cordes dont quatre produisent le même son. Ce type possède deux groupes de quatre cordes. Le *divân* kurde est constitué de deux cordes dont chacune est double.

Le nombre de frettes varie de 10 à 15. Selon D'après la manière dont les fabricants du *divân* à Sanandaj, ce dernier comprend 13 frettes et trois cordes, et donc trois chevilles. (Les musiciens adroits y ajoutent une autre frette près de la caisse).

Le *bozuk* ou le *bozuq* se distingue du *divân* du nord par ses quatre cordes qui peuvent être accordées dans les deux positions *fa-do*. Les cordes du *divân* sont métalliques. Plus précisément, elles sont en acier gainé de cuivre. Les cordes foncées, situées au milieu, sont en acier de taille numéro 30. Celles qui sont blanches sont en numéro 20.

## La taille du *divân*

Les divers types de *divân* présentent des dimensions variables, ainsi il est difficile d'en préciser la taille.

| <i>Divân</i> (taille en centimètre) | Instrument I | Instrument I |
|-------------------------------------|--------------|--------------|
| Longueur du manche                  | 45           | 76           |
| Largeur du manche                   | 3,5          | 3            |
| Longueur de la caisse               | 35           | 40           |
| Largeur de la caisse                | 20           | 20           |

## Comment jouer du *divân* ?

La différence entre le *divân* du nord du Kurdistan, celui du sud du Kurdistan et le *divân* kurde de Khorasan tient à la façon dont ils sont joués. Pour jouer du *divân*, on pose la caisse sur un genou et l'on tient l'instrument à l'aide de la jambe et du buste de sorte que la main gauche puisse bouger librement sur le manche. (On note que certains musiciens gardent le manche dans la main gauche). Les quatre doigts de la main gauche tiennent les cordes du manche et le pouce reste oisif.



Figure 49 : joueur de *divân* au Kurdistan d'Iran

En ce qui concerne le *divân* du Kurdistan du nord, on en joue avec un plectre qu'on place entre le pouce et l'index de la main droite. Le plectre produit le son en frappant les

cordes. Pour jouer le *tasnif* (un type de chanson), on frappe non seulement le plectre sur les cordes, mais aussi le médius sur la plaque. Ceci aide à harmoniser les voix à respecter le rythme. Cette méthode est efficace et réussit d'une certaine manière à influencer la production des sons par les instruments de percussion.

On joue le *divân* du sud du Kurdistan et le kurde de Khorasan (*dotâr*) avec la griffe (seuls les quatre doigts de la main droite sont utilisés et le pouce reste à l'écart. Ici, le plectre n'est pas nécessaire). Néanmoins, on note de grandes différences dans les manières dont on joue de ce *divân* et de la guitare à deux cordes, surtout lors du retour des doigts. Le *divân* requiert une grande précision et de la finesse, contrairement à celle-ci.

### **Les caractéristiques vocales du *divân***

En fonction des différences dans la taille, le nombre de frettes, les cordes, la manière de jouer du *divân*, la sonorité des *tanbur* change.

Au sud de Kurdistan, le *tanbur* produit un son bas et mystique. Il a normalement deux ou trois cordes dont les deux premières sont accordées à la quarte. On accorde la 3<sup>ème</sup> et la 2<sup>ème</sup> à l'unisson. Contrairement au *divân*, il n'y a aucune frettes du quart de ton sur le *tanbur* du sud. On raconte à ce propos que 10 à 15 frettes étaient posées sur le manche du *tanbur* et qu'il était muni de quatre cordes accordées à des distances différentes.

### 3. Les percussions (membranophone)

#### 3.1. Le *daf*

Le *daf* a plusieurs appellations en kurde : *dafê*, *dafak*, *ârabâne* et *arabâne*. Il convient d'expliquer que le terme *Dafe* désigne le *dohol* au nord de Kurdistan et que le *daf* est généralement appelé *arabâne*.



Figure 50 : *Daf*

#### Les caractéristiques apparentes du *daf*

Il s'agit d'un grand instrument circulaire dont le cadre, en forme d'arc, est fait de bois. L'arc est couvert de peau d'un côté, et de l'autre, il y a un espace libre où sont enchâssés des anneaux retenus par des crochets et entourant le cercle sur son bois. L'intervalle entre deux anneaux est à peu près de trois centimètres et chacun est placé à 3.5 centimètres de la peau. La peau tendue sur le dos de l'arc est fixée à l'aide de punaises. Du côté libre de l'arc, une encoche sur le bois indique la place du pouce de la main gauche. Cette encoche est appelé « Poucier » et forme une petite courbe.

## **La matière et les éléments constitutifs du *daf***

L'arc du *daf* peut être en noyer, en bois de platane, en bois de cognassier, en saule ou en bois de vigne, mais le meilleur est le dernier, car il est très solide, durable et léger. On peut choisir la peau parmi celles du mouton, du bouc, du chevreau, de la brebis, du bouquetin ou du cerf. Cette dernière est considérée comme la meilleure. Aujourd'hui, on se sert également de la peau des animaux minces du fait qu'elle n'est pas grasse et qu'elle est bien fine.

Les autres éléments servant à la construction du *daf* sont :

- Clous griffes ronds : ils sont en laiton, en cuivre ou en fer.
- Des crochets : ils sont en fer ou en cuivre.
- Des anneaux : on préfère ceux en laiton, en cuivre ou parfois en fer.
- Une courroie : elle aide le joueur à mieux tenir l'instrument dans sa main gauche et empêche le poignet de se fatiguer.

## **La taille du *daf***

Comme ceux des autres instruments de musique orientaux, la taille et le poids du *daf* sont variables. Cependant on peut indiquer sa taille approximative : l'épaisseur du bois constituant le corps est presque d'un à deux centimètres. La largeur peut varier entre 5 et 10 centimètres (la largeur correspond à la profondeur du *daf* du bord extérieur jusqu'à la surface de la peau). Le diamètre du *daf* est à peu près de 48 à 70 centimètres et celui de chaque anneau métallique est d'environ 1.5 centimètres.

## **Comment construire le *daf* ?**

Avant tout, il faut préparer le bois. Dans ce but, on le coupe à la longueur et à la largeur convenable (selon les constructeurs du *daf*, la longueur ne doit pas dépasser 10 empan et la largeur est variable). Dans un second temps, on prépare l'arc avec une machine. Une personne place le bois dans la machine et l'autre tourne le manche de celle-ci jusqu'à ce que le bois en sorte entièrement. Cette machine simple donne au bois la courbure nécessaire. Après cela, on laisse le bois sécher pendant deux à trois jours. À ce stade, il faut veiller à ce que le bois ne perde pas sa forme courbe. Puis, on attache les deux extrémités du bois pour créer un cercle.



Les fabricants du *daf* évitent d'habitude cette phase et la plupart d'entre eux demandent à leurs assistants de faire le *daf* à la taille donnée. Après avoir fabriqué l'arc, on s'occupe de la préparation de la peau, après l'avoir débarrassée de ses poils, on la laisse longuement dans un bain d'eau. On cherche ainsi à la rendre souple pour pouvoir la tirer plus. Il est conseillé de choisir une vieille peau pour éviter les mauvaises odeurs qui émanent d'une peau fraîche plongée dans l'eau. L'épaisseur doit être régulière et la couleur homogène.

Par ailleurs, quand l'arc est prêt, on accroche des crochets, à des intervalles égaux, à la partie intérieure du bois de l'arc. Les crochets se situent à une distance d'environ trois centimètres les uns des autres. L'espace situé entre ces derniers et le dessus de l'instrument est de 3.5 centimètres. On remplace de temps en temps les crochets par des clous. Dans ce cas, on les plante à l'intérieur du bois de l'arc et on découpe la pointe et les plis afin de former un anneau. Le nombre des anneaux est de 35 à 50 mais il est très variable. Sur l'arc, on crée une encoche pour placer le pouce. Après avoir franchi toutes ces étapes, on enduit avec de la colle d'asphodèle toute la partie extérieure du bois qui constitue la largeur de l'arc. On tire ensuite la peau à tel point qu'elle atteigne le dos de l'arc, puis on l'attache à l'aide de quatre punaises enfoncées sur le dessus et les quatre côtés du cercle. On utilise plus de punaises si nécessaire.

Après cette étape, on laisse au *daf*, à moitié prêt, le temps nécessaire pour que la colle et la peau se dessèchent. Après quoi, on accroche les anneaux aux crochets, déjà disposés à l'intérieur de l'arc. Les anneaux forment trois rangs et sont fermement attachés aux crochets (il arrive qu'il y ait quatre rangs d'anneaux). À chaque crochet, sont suspendus trois ou parfois six anneaux. Lorsqu'ils sont en double (6), la longueur de la chaîne ne change pas.

En outre, on attache une courroie en cuir à la partie intérieure de l'arc et on cherche ainsi à assurer les musiciens de la puissance de leur poignet lorsqu'ils jouent longuement de la musique. Pour orner le *daf* et l'embellir, on inscrit sur la peau des poèmes mystiques, les grands noms de la religion, des paroles prophétiques ou des versets.



Figure 51 : Le grand maître du *daf* Qâderi (Mirzâ-Aghe Ghowsi) à Sanandaj en Iran

### **Comment jouer du *daf* ?**

Avant de commencer, il est nécessaire de réchauffer la peau pour qu'elle s'assouplisse et produise un son convenable. On se contente d'expliquer aux musiciens droitiers comment jouer du *daf*. Les gauchers n'ont qu'à reproduire symétriquement ces consignes. Tenant le *daf* de la main gauche, le musicien place son pouce dans l'encoche taillée sur le corps de l'instrument et ses quatre autres doigts sur le *daf*. Le pouce de la main droite se positionne sur le périmètre du cercle et les quatre autres sur la peau pour jouer les rythmes.

La main droite agit plus librement et aide, par le jeu des doigts, à la production du rythme. Elle s'éloigne parfois du corps pour faciliter son contact avec la peau pendant que le musicien joue la musique.

Le son des chaînes, s'harmonisant avec celui de l'instrument, montre la place des accents dans la mélodie. Ce n'est pas toujours en frappant la peau qu'on donne à entendre le son de l'instrument. Il arrive que le musicien, au cours de son interprétation, secoue très légèrement l'instrument dont les tintements des anneaux rendent la voix plus belle.

### 3.2. Le *dohol*

On désigne cet instrument par divers noms au Kurdistan : *dol*, *dâval* et *dival*. À cette date, l'origine de ces noms n'a toujours pas été identifiée.



Figure 52 : *Dohol*

#### Les caractéristiques apparentes et la matière du *dohol*

Il s'agit d'un instrument cylindrique en bois dont le diamètre de la base est plus grand que la hauteur. Le cylindre est couvert de peaux sur ses deux faces. On fixe l'instrument sur l'épaule à l'aide d'une courroie dont il est équipé. De cette façon, il est possible de stabiliser le *dohol* pendant que l'on en joue.

La courroie est attachée fermement, au moyen de deux anneaux métalliques, sur les deux côtés de la partie en bois. Épais, courbe et épousant à son extrémité la forme d'une canne, le bois est appelé en kurde *kutak* ou *gorz*. Toutefois, il est plus petit qu'une canne, sa taille est ainsi comparable à celle d'une massue.

Il existe un autre type de bois qui est mince et flexible et porte le nom de *tarke*. Afin d'éviter que la peau ne se déchire, on entoure l'extrémité fine du *tarke* de tissu ou de

plastique. Pour faciliter le jeu du musicien, on perce un trou cerclé de plastique ou de corde, semblable au doigtier, afin qu'il y place son doigt.

Le cylindre peut être en bois de mûrier, en sapin, en saule, en bois de chêne, de platane, de cognassier et parfois en noyer, qui est la meilleure essence. Le bois en forme de canne est taillé dans le plaqueminier et le frêne, et son *tarke* est en bois de tamaris.

Quant à la peau, elle peut provenir du chevreau, du bouc, du buffle, de la vache, du mouton et parfois du cerf. La peau de loup est rarement utilisée. Cependant, selon les croyances kurdes, le *dohol* en peau de loup, parmi tous les *dohol* du Kurdistan, est celui qui produit la plus haute voix. On considère par ailleurs les peaux anciennes comme les meilleures.

### **La taille du *dohol***

Elle varie d'une région à l'autre. À l'est et au sud du Kurdistan (Kurdistan de l'Iran et de l'Iraq), la base du cylindre a un grand calibre et la hauteur est petite tandis qu'au nord du Kurdistan (Kurdistan de la Turquie), le calibre et la hauteur ont presque la même taille. Il conviendrait de dire qu'un *dohol* à des dimensions larges et produit un bruit grave et intéressant. Dans le cas contraire, la voix sera aiguë et délicate.

| <b><i>Dohol</i></b>               | <b>Taille en centimètre</b> |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| Longueur de la caisse             | 2                           |
| Diamètre de la caisse cylindrique | 51 jusqu'à 1 mètre          |
| Hauteur du cylindre               | 24-34                       |
| Longueur du <i>gorz</i>           | 33-40                       |
| Longueur du <i>tarke</i>          | 45-0                        |

### **Comment construire le *dohol* ?**

La plus importante phase est celle de la préparation du cylindre en bois. Il faut choisir un bois plus large que celui du *daf* et du *dâyere* de basque. On passe le bois dans une machine pour le rendre courbe et l'on joint ensuite ses deux extrémités. Étant donné que le

bois est large et courbe, sa fabrication doit être exécutée avec soin pour éviter qu'il se fende ou se casse. La phase suivante est consacrée à la préparation de la peau, qui peut être réalisée de deux manières : Si l'on fait usage de la peau de l'abdomen d'animaux pour construire le *dohol*, il faut l'immerger dans l'eau pendant un ou plusieurs jours afin qu'elle se ramollisse. On déchire ensuite le ventre de cette peau et on le tend fortement en l'allongeant sur les deux côtés du cylindre. Une fois que la peau s'est resserrée, on la laisse sécher. De cette manière, elle se stabilise également.

Pour attacher la peau au corps, on utilise la colle d'asphodèle et parfois des cordes afin d'entrelacer fortement et en zigzag les peaux l'une dans l'autre. Cette méthode est plutôt coutumière du nord du Kurdistan. Au sud, on utilise deux anneaux métalliques ou en bois d'un diamètre égal à celui de la base du cylindre pour stabiliser la peau. En plus de cela, on fait des nœuds entre les peaux avec des cordes.

À Sanandaj, on revêt le bois du cylindre, couvert de peau des deux côtés, d'un tissu rayé en se servant de la colle. Dans certaines régions du Kurdistan, comme au Lorestan, on dessine un soleil au milieu de la peau à droite.

### **Comment jouer du *dohol* ?**

Le musicien du *dohol* met la courroie de cuir ou de corde, attachée à l'instrument, sur son épaule gauche de manière à ce que le *dohol* se place devant la poitrine et le ventre et que les surfaces couvertes de peaux soient en travers du corps du musicien. Ainsi, les mains du musicien sont tout à fait libres. Celui-ci peut changer l'instrument de place et lui donner une position verticale ou horizontale selon sa propre disposition ou selon la position dans laquelle il se sent plus à l'aise pour jouer de la musique.

Le joueur tient la baguette en forme de canne dans sa main droite et de l'autre, il tient la grosse baguette (*gorz*) de manière à placer son doigt dans le trou situé au début du *tarke* (le bois long et mince), qui prend une place tangente par rapport à la peau. De cette façon, la tête du *gorz* touche le centre de la peau.

Le *tarke* sert à frapper la peau fine et la grosse baguette (*gorz*) la peau épaisse. Effectivement, on emploie le *tarke* dans la technique trille et pour jouer le deuxième temps, et le *gorz* pour jouer le premier temps des rythmes principaux.

Du fait de la grande taille de cet instrument, le joueur est obligé de se tenir debout pendant son interprétation. Il est toutefois possible de le jouer en position assise, avec les doigts.



Figure 53 : joueur du *dohol* à Kermanshah

Le *tarke* et le *gorz* interviennent tous deux quand il s'agit des morceaux rythmiques. Le *gorz* s'emploie normalement pour donner des coups forts. Le *dohol* produit sa voix la plus grave lorsqu'on frappe au centre de la peau avec la baguette.

Le *dohol* accompagne généralement le *zurnâ* (instrument à vent) et est véritablement un instrument accompagnateur. Il est plutôt joué en plein air en raison de sa sonorité puissante.

Au nord du Kurdistan, les musiciens font des acrobaties et des rotations très rapides lorsqu'ils jouent du *dohol* lors des fêtes de mariage.

### **Dans quelles régions joue-t-on du *dohol* et du *zurnâ* ?**

Hormis dans la région du Mukriyan (au nord du Kurdistan d'Iran), on joue des deux instruments dans presque tout le Kurdistan. Une question se pose alors : pourquoi et dans quelles circonstances le *dohol* et le *zurnâ* ont-ils disparu, ou du moins périclité, dans la région du Mukriyan alors que le *tâpl* et le *dozale* sont de plus en plus courants ?

## À quelles occasions le *dohol* est-il joué ?

- **Dans les fêtes de mariage :** le *dohol* et le *zurnâ* s'emploient habituellement dans presque tout le Kurdistan et même dans d'autres régions où séjournent les Kurdes telles que : kurde de Khorasan (Nord-Est de l'Iran), etc. (à l'exception de la région du Mukriyan). Dans les mariages, on jouait le *dohol* et le *zurnâ* pour danser en groupe (*halparke*), ce qui durait parfois une semaine entière (auparavant, les mariages avaient lieu, chez les Kurdes, le lundi ou le jeudi). C'est la famille du marié qui invite le *dohol-çi* (le joueur du *dohol*) et le joueur de *zurnâ*. Chantant et jouant de la musique, tout le monde se réunit et quelqu'un devient *sar-çopi*. Les musiciens rendent l'atmosphère chaleureuse. S'ils sont plusieurs, les *dohol-çi* se mettent à droite et les joueurs de *zurnâ* à gauche et la mariée passe à travers l'assemblée des musiciens. Dans quelques régions, on joue des deux instruments lors du transport des repas par les garçons d'honneur, et également lors du transport de la dot de la mariée.

- **Dans la fête qui a lieu le jour de la circoncision :** il s'agit d'une coutume islamique aussi importante au Khorasan et au nord du Kurdistan d'Iran que la fête du mariage. Le *dohol* et le *zurnâ* ont encore un rôle réjouissant dans cette fête.

- **Dans les cérémonies de deuil :** au sud du Kurdistan (à Kermanshah et au Lorestan), certaines cérémonies de deuil pourraient trouver leur origine dans les anciennes coutumes des Kurdes. Au centre du Kurdistan d'Iran (dans la région du Mukriyan et jusqu'au sud de Sanandaj), on réalise de telles cérémonies en jouant du *dohol* et en lisant des poèmes religieux. Au sud du Kurdistan, le *dohol* et le *zurnâ* sont les instruments majeurs de ces cérémonies. Il se peut que le rituel exécuté par les chiïtes au mois de Muharram (1<sup>er</sup> mois de l'année lunaire consacré au deuil) en hommage à leur Imâm Hoseyn, provienne de cette vieille coutume.

*Muye*, qui est nommé *mur*<sup>131</sup> dans d'autres régions, est un *maqâm* chanté d'une voix basse par les femmes et accompagné du *dohol* et du *zurnâ*. Cette cérémonie se déroule sur la tombe des trépassés. Le *mur* est couramment chanté chez les *Kalhor*, les *Sanjâbi*, et dans les régions de Sahne, Ilâm, Mâhidasht et Qasr-e Shirin.

---

<sup>131</sup> Le chant de deuil.

Dans la région de *Garmiân* (Kurdistan d'Iran), la cérémonie funéraire est suivie du rituel défini comme suit : Si l'on voulait organiser la fête de mariage ou celle de la circoncision, surtout un an après la mort d'un villageois, on convoquait les musiciens maîtrisant le *dohol* et le *zurnâ*, et on leur demandait de jouer la chanson *çamari*<sup>132</sup> pendant un quart d'heure ou plus devant la demeure du mort. *Çamari* est une vieille chanson triste. Le joueur, contrairement à la pratique habituelle, joue du *dohol* avec la main gauche. Lorsqu'ils l'entendent, les proches du mort se mettent à pleurer en évoquant la mémoire de ce dernier. Une fois ce rite accompli, ceux qui souhaitent festoyer en obtiennent la permission. Cette chanson vise à diminuer la rancune entre les deux groupes.

Quand il s'agit d'enterrer des gens célèbres, des guerriers ou des hommes de bien, on accompagne, dans les funérailles, le cheval du trépassé, portant ses outils de guerre et ses vêtements sur le dos. Les musiciens précèdent la foule en jouant du *dohol* et du *zurnâ* et les femmes, en tenant des fleurs au-dessus de la tête et en se lamentant, amplifient l'émotion et le chagrin.

- **Dans la fête de *Nawroz***<sup>133</sup> : au Kurdistan, à la veille du *Nawroz*, les gens et spécialement les jeunes se rendent à une altitude élevée, dans les montagnes ou sur les collines, et dansent autour du feu. Les vieux accompagnateurs de cette joie, ne sont autres que le *dohol* et le *zurnâ* joués par les musiciens, entourés du cercle de gens. Ainsi, on fête, en se réjouissant, le départ de l'hiver pénible et l'arrivée du printemps généreux, et l'on perpétue cette coutume de père en fils.

- **Dans les guerres** : au Kurdistan, dès que l'on voit l'ennemi pénétrer sur le territoire, soit le matin soit la nuit, on joue le *dohol* dans les lieux élevés.

Il est clair que ces éléments étaient racontés au vu et au su de tous, sans quoi ces traditions ne se seraient pas maintenues si longtemps. On en conclut donc que les Kurdes utilisaient jadis le *dohol* comme un instrument de guerre. Il est évident qu'à l'époque, les commandants et les chefs des armées n'oubliaient jamais le *dohol* et ses joueurs.

---

<sup>132</sup> La cérémonie funéraire kurde d'Iran.

<sup>133</sup> Une fête traditionnelle des peuples kurdes iraniens qui célèbre le nouvel an ou le premier jour du printemps.



### 3.3. Le *do-taple*

Dans la langue kurde, on appelle cet instrument *do-taple* et *do-tâs*. En arabe *naqâre* signifie « temps », « position ».



Figure 54 : *Do-taple*

#### **Les caractéristiques apparentes et la matière du *do-taple***

Le nom qu'on lui a donné en kurde renvoie à son apparence, car il est composé de deux bols couverts de peau, semblables à des tambours. La partie principale est le corps des bols qui peut être fait de tuile, de bois, de métal ou de laiton. Les bols ont une configuration conique ou hémisphérique. On fait parfois un petit trou rond sous chaque bol. Les bols étant dissemblables du point de vue de la taille, leurs voix sont donc divergentes. Le tambour de droite est plus grand et a un ton grave que celui de gauche, plus petit et plus aigu.

Les deux tambours sont généralement attachés par un morceau de métal ou de corde, mais il arrive qu'ils soient libres. La peau fine tendue sur les bols peut provenir de la vache, de la tête de vache, du mouton ou du bouc. Quand on veut obtenir deux tons différents de chacun des bols, on les couvre de peaux différentes et l'on choisit la peau de loup pour celui de droite et la peau de mouton ou de bouc pour l'autre.

La peau s'installe sur le corps des bols avec du drain ou du fil. Les tambours, allant de la droite vers la gauche, sont appelés respectivement *Jorre* et *Tovâr*

En outre, la voix du tambour du côté droit a pour nom *zarm* et l'autre se nomme *kut*. Pour jouer de cet instrument et avoir un mélange de tons différents, on se sert de deux bois particuliers ou de deux morceaux de cuir ou de fouets épais et tissés. On remplace parfois ces outils par une courroie de voiture.

### **La taille du *do-taple***

Le diamètre du petit bol est presque de 16 à 17 centimètres et celui du plus grand est de 18 à 22 centimètres. Les petits trous percés sous les bols ont un diamètre de 1.5 centimètres environ. Les bols mesurent entre 9.5 et 15 centimètres de profondeur et les morceaux de cuir ont 25 centimètres de longueur.

### **Comment construire le *do-taple* ?**

On construit séparément chacun des bols selon leur taille, la peau utilisée et la manière dont on les lie. Ainsi, on fabrique chaque bol dans les dimensions indiquées ci-dessus pour le tambour (le *tâs*). Quelquefois, on fabrique les bols en bois.

### **Comment jouer du *do-taple* ?**

On pose l'instrument sur une chaise, une table ou sa jambe. À cheval, il s'installe sur le devant de la selle. Pour en jouer, on procède de la même façon qu'avec le tambour (le *tâs*). Mais il y a une nuance dans les sons produits par ses deux instruments. Avec le *do-taple*, composé de deux bols ayant des tons différents, on entend une réunion rythmique des voix qui ressemble au galop du cheval. En battant les bols, le musicien bouge parfois la main ou les fouets de traves dans le but de produire un son un peu différent de celui qui est simple et banal.

### 3.4. Le *çaple*

Au Kurdistan, les mains entrent en jeu, à l'instar d'un instrument de musique, pour accompagner le chant. Voilà la raison pour laquelle cette question est considérable au Kurdistan :

Les claquements de mains peuvent être réalisés de deux façons :

Soit on bat les mains de manière à ce que les deux paumes, bien raides, se rencontrent en surface, soit les mains se croisent de travers, ce qui laisse un espace libre entre les paumes. La première forme est plutôt rythmique et la deuxième est orchestrale.

Le *çaple*, considéré comme l'instrument de musique le plus ancien, a incité la découverte du rythme des chants et de la musique. Il renvoie au corps humain, en tant qu'élément constitutif, et sert à préserver le rythme du chant et de la musique.

Le bas-relief ornant le Tâq-e Bostan de Kermanshah représente une scène de chasse. En haut à gauche, figure un bateau avec cinq femmes à son bord en train d'applaudir ou peut-être de chanter. Elles accompagnent le roi sassanide à la chasse.



Figure 56 : Le *çaple* à l'époque Sassanide sur le mur de Taâq-e Bostân à Kermanshah



Figure 57 : Taq-e Bostân à Kermanshah en Iran

Ce dessin, représentant des femmes jouant de la lyre dans les deux autres bateaux, nous montre que la lyre et le *çaple*, normalement joués à la cour de l'époque.

Dans la région du Hawrâmân les compositions musicales destinées à être chantées se répartissent en trois groupes : *Siâw-çamane*, *goshi* et *çaple*. Ce dernier est appelé également *bazmi*, *çapy* et *çap* qui représentent des chansons gaies composées dans les rythmes 6/8 et 2/4 pour danser.

Le chanteur de *çaple* chante des morceaux sur des rythmes rapides, convenables pour la danse kurde. En chantant, il applaudit et accompagne ainsi les spectateurs. Le seul outil permettant d'harmoniser les voix est la main.

Par ailleurs, la danse kurde, exécutée en groupe, est nommée couramment *çopi*. La première personne qui se place à gauche du cercle de danseurs et guide la danse est nommée *çopy-kish* ou *sar-çopy*. On est donc tenté de penser que la ressemblance entre les mots *çaple* et *çopy* s'explique de la manière suivante :

1. On applaudissait afin d'accompagner le chant et la danse.

2. Il est probable qu'on applaudissait autrefois lors de la danse kurde. De nos jours, les danseurs lient leurs mains et les libèrent une fois ou plus pour applaudir avant de reprendre leur position première. Ils ne cherchent par ce geste qu'à singulariser leur présentation. Dans la plupart des régions du Kurdistan, lorsque l'on emporte la dot de la mariée au cours d'une fête, on chante en battant les mains.

## Résumé et conclusion

Le travail présenté ici est le résultat d'une dizaine d'années de recherches menées sur la musique kurde. Cependant, il faut avoir conscience qu'il reste encore un long chemin à faire pour la documenter dans sa globalité. La musique kurde est en effet une des musiques ethniques les plus diversifiées d'Orient, ne serait-ce déjà qu'avec ses quatre différents dialectes, liés au voisinage de quatre pays, Iran, Irak, Turquie et Syrie.

Étant donné que la culture musicale de ces régions est essentiellement orale, il existe peu de travaux académiques et de sources bibliographiques sur le sujet, plus particulièrement dans notre champ de recherche qui s'est concentré sur les genres musicaux non-religieux. La difficulté d'accès à certaines zones, particulièrement au Kurdistan d'Irak, a posé également toute une série de problèmes supplémentaires.

Cette recherche avait pour le but principal d'explorer et analyser des extraits anciens de la musique kurde (comme le *hore* ou le *siâw-çamane*), qui peuvent par ailleurs être considérés comme des sources sonores authentiques dont s'inspirent les autres genres musicaux kurdes en général.

L'étude sur ces chants *a capella* a donc été l'un des objectifs principaux de cette recherche. Par ailleurs, les formes vocales dans la musique kurde ont en général une grande importance. C'est donc dans cette perspective qu'une étude linguistique paraît nécessaire pour examiner les formes du chant dans les différentes régions. Dans la première partie de cette thèse nous avons étudié les quatre dialectes principaux (*sorani*, *gorani*, *kalhorî* et *kurmanjî*) dispersés dans les quatre pays kurdes afin d'évaluer les influences linguistiques locales sur la diversité musicale.

Le plus ancien chant *hore* a un rôle déterminant dans la « littérature orale » de ce peuple. Chez les Kurdes mêmes ce chant est considéré comme l'équivalent du *maqâm*. Pour eux en effet, toutes les formes des chants non-rythmés sont considérées comme des *maqâm*. *Hore* est un chant *a capella* interprété en général selon deux styles : d'une part les chants provenant des *maqâm*-s anciens (*majlesi*) comme par exemple : *Sar-Tarz*, *Pâvamuri*, *Sahari* etc, et d'autre part les chants plus simples dont les registres sont limités à une ou deux notes chromatiques tout au long de l'interprétation (*Dodangi*, *Bâlâ-Barz* et

...). Dans ce deuxième style de chant, les noms des morceaux sont généralement choisis en cohérence avec les thèmes de poésies, et les mélodies sont plutôt simples, sans bénéficier de la richesse des *maqâm*-s anciens.

Pourtant le *hore* possède généralement une structure bien précise avec des poésies syllabiques traitées dans un rythme décasyllabique. Certains pensent que le *hore* à l'époque ancienne avait une fonction rituelle liée aux croyances des Kurdes et à la louange d'Ahura Mazda (le dieu d'avant l'islam). Cependant selon nos observations, il s'utilise aujourd'hui plutôt dans les contextes plus simples et plus ordinaires, comme pour chanter l'amour et la nature.

En outre, nous avons suivi les traces de ce chant dans d'autres régions Kurdes. Aussi riche que le *hore* mais avec un autre dialecte (*sorani*), dans cette forme du chant il existe également le *siâw-çamane* à Hawrâmân qui est une région frontière située entre les trois villes Kermanshah, Sanandaj (d'Iran) et Solymaniye (de l'Irak). Ce chant également s'appuie sur les *maqâm*-s anciens Kurdes (dits *majlesi*) et est joué dans des contextes très courants et quotidiens, sur un ou deux intervalles seulement. *Hore* et *siâw-çamane* tous les deux possèdent la même structure mélodique et le même système musical.

Notre deuxième partie a été consacrée aux formes modales qui chez les Kurdes sont considérées comme *maqâm*. Le travail que nous avons mené repose sur une étude analytique de la structure des ces formes modales.

Notre critère pour le choix des extraits été leur pureté et le fait qu'ils n'ont pas été affectés par les musiques de leurs voisins persans, arabes et turcs. Généralement les genres musicaux du sud du Kurdistan d'Iran (Kermanshah) ont été mieux préservés des influences de leurs voisinages et cela grâce au riche répertoire instrumental et vocal de la communauté socio-religieuse *Yârsân*, et grâce au chant ancien *hore* dans cette région, chacun ayant son propre système musical indépendant. Cela n'est pas le cas dans les systèmes musicaux persans, arabes et turcs. Il s'agit ici de genres comportant des intervalles chromatiques complètement différents et historiquement plus anciens que les systèmes des *maqâm*-s arabo-turc et des *dastgâh*-s persan. C'est ainsi qu'aucun des intervalles de seconde neutre et ses dérivés (intervalles spécifiques persans, arabes et turcs) n'ont été intégrés dans le système ancien kurde. En outre, selon nos recherches, la religion (*Yârsân*) est l'un des éléments importants pour établir l'origine du répertoire. Dans le répertoire *Yârsân* les intervalles sont généralement chromatiques.

Rappelons que la définition du *maqâm* dans la musique kurde est très différente de celle dans la musique turque et arabe, même si aujourd'hui le répertoire de *Yârsân* est connu sous le nom de musique *maqâm* kurde. Ce répertoire est constitué d'un corpus de mélodies (environ 65) intégrées et fixées avec les intervalles spécifiques (chromatique, système sans tons neutres) mais dans deux contextes différents à savoir rituel et non-rituel. Selon nos analyses sur les intervalles, l'articulation des phrases et le rythme ainsi que les transcriptions des 19 *maqâm* non-rituels (dits *majlesi*) de *Yârsân*, on remarque que les *maqâm-s majlesi* sont la base de la plupart des autres formes de la musique kurde comme le chant, la danse ou encore les genres instrumentaux. Ces *maqâm-s* sont de fait plus anciens que les formes rituelles du répertoire *Yârsân*. Ainsi nous arrivons à la conclusion que les *maqâm-s* rituels (*kalâm*) de ce répertoire sont un développement musical poétique et religieux des *maqâm-s majlesi*.

Étant donné l'importance des variations des formes musicales des pays kurdes dans le contexte de leurs unités et leurs diversités, une classification générale sur cette musique peut être faite à partir des trois zones géographiques. Les genres musicaux du sud du Kurdistan d'Iran et d'Irak sont plus anciens, plus purs et moins influencés (par les voisins persan, arabe et turc) par rapport aux autres régions. Les genres musicaux du nord du Kurdistan d'Iran, d'Irak et des régions kurdes de la Syrie et de la Turquie sont plutôt influencés par les modes persans et arabes *Râst* et *Shur*. Enfin le centre, Kurdistan d'Irak et d'Iran, profite des *dastgâh-e* persans et des *maqâm-s* arabes ou turcs.

Cette classification a été effectuée pour la première fois et réalisée à partir des différents genres musicaux comme les chants, des danses, les genres rituels. Nous pensons qu'en effet, les *maqâm-s majlesi* sont le point commun et l'axe de la liaison entre toutes ces formes musicales, ainsi que la source de souvent les genres des musiques Kurdes.

Le rythme est un élément très marquant dans la personnalité de la musique kurde. Nous pensons que le rythme 10/8 qui provient de la poésie ancienne kurde décasyllabique peut avoir une fonction de décodage qui traduit les chants anciens.

Un autre rythme très important est le 7/8 (3 + 2 + 2) appelé le *Sepâ* (ce qui signifie trois pas/pieds). C'est un élément principal de la danse kurde (*Garyân*), des *maqâm-s* rituels des Qâderi-s et des chansons populaires *gurâni*. Par ailleurs, le rythme même joue parfois le rôle du *maqâm* chez les Qâderi-s. Il s'agit des rythmes spécifiques de l'instrument sacré du *daf* dans les rituels Qâderi-s. Ces rythmes spécifiques sont aussi la base de la danse



*halparke*. Nous avons classifié également les danses principales kurdes par rapport à leurs rythmes. En effet la danse kurde se range en deux catégories : dans les contextes religieux comme dans les rituels de Yârsân ou des Qâderi-s, et dans un contexte plus ordinaire comme dans les activités sociales et le travail.

Comme dans les autres musiques ethniques du monde, la musique kurde n'a pas pu échapper à la banalisation qui menace la nature même des bases culturelles ethniques. La musique kurde d'aujourd'hui touche généralement les jeunes, trouve ses usages dans la vie quotidienne comme dans les fêtes et des soirées mais malheureusement elle s'adapte aux instruments électroniques comme le synthétiseur qui remplace les *zurnâ*, *dozale*, *dohol* etc.

En plus, comme il s'agit d'une culture orale qui se transmet de bouche à oreille, les influences des médias et la communication avec les autres cultures peut également la menacer, et aux cours des années, entraîner la perte ou l'altération de certaines parties de ces anciens répertoires.

Finalement, nous espérons que cette modeste étude sera utile pour les recherches sur cette culture et pour présenter et mieux comprendre la richesse de sa musique.

## Glossaire des termes techniques

*Amîr* : Il est innocent car il a l'âme du dieu chez les *Yezidi*.

*Bâbâ şeîx (Bâbâ-cheikh)* : Il est le chef religieux.

*Bakhshi* en référence aux narrateurs et aux *Khoniyâgar* de la musique des Kurdes, des Turcs et des Tât, est certainement tiré de la culture des Turkmènes de l'Asie centrale et de l'Iran. Chez les Turcs de la région, ce titre est remplacé par *âshaq*. Il faut préciser que la vulgarisation de l'expression *âsheq* (l'équivalent de *bakhshi*).

*Bayt* : le chant épique avec le dialecte *sorani* à Kurdistan du nord-est d'Iran et de l'ouest d'Irak.

*Belvir* : Les instruments à vent chez les Kurdes d'Airbil de l'Irak, produisant des sons doux, ont pour fonction de calmer les auditeurs.

*Çamary* : La cérémonie de *çamary* a lieu surtout lorsque qu'il s'agit de la mort de quelqu'un de grand, d'important ou d'un personnage connu chez les Kurdes. Ç

Chiisme : une rupture des musulmans qui vont opérer une scission entre d'une part les sunnites et d'autre part les chiites, qui sont les partisans de l'imam Ali.

*Çaple* : Les mains entrent en jeu, à l'instar d'un instrument de musique, pour accompagner le chant.

Confréries sunnites : Il existe un très grand nombre de congrégations soufies et sunnites qui sont formées autour d'un maître. Le *qâderi* fut la première confrérie soufie à voir le jour en tant que telle. Fondée par le Kurde Abdulâdir Gilâni (1077- 1166), elle est implantée au Kurdistan depuis la fin du XIIIe siècle. Le *Naqshbandi*, fondée au XIVe siècle, ne se répandit au Kurdistan qu'au début du XIXe siècle. Aujourd'hui, elle est la plus puissante des confréries mystiques.

*Daf* : Il s'agit d'un grand instrument sacré chez les Kurdes *Qâderi*, en cercle dont le cadre, est en bois. L'arc est couvert de peau d'un côté, et de l'autre, il y a un espace libre où se situent, d'une manière enchaînée, des anneaux, retenus par des crochets et entourant le cercle sur son bois.

*Divân (bâghlâme)* : Le *tanbur* a un ventre (la caisse) en forme de poire et un long manche. Toutes ses parties sont en bois. Mais autrefois, la surface de la caisse était probablement en peau. La caisse et le manche constituent les deux parties principales de cet instrument.

*Dohol* : Il s'agit d'un instrument cylindrique et en bois dont le diamètre de la base est plus grand que la hauteur. Le cylindre est couvert de peau sur les deux faces.

*Do-taple* : Le tambour qui est à droite est plus grand et a un ton grave, l'autre, à gauche, est plus petit et a une voix aiguë.

*Dozale* : Dans la langue kurde, *zal* désigne une sorte de roseau qui pousse dans l'eau. Cet instrument est composé de deux *zal*. On trouve cet instrument avec un autre nom chez les Kurdes de Khorasan : *qoshme*.

Écoles juridiques : Dans La religion des sunnites il existe 4 grandes écoles juridiques: hanafite, hanbalite, malikite et shaféite. On se réfère parfois à ces écoles, dans le contexte des pratiques religieuses, comme à des rites. La majorité des Kurdes sunnites sont de rite shaféite.

*Faqîr* (la pauvre) : Les personnes qui abandonnent la vie matérielle au profit de la vie après la mort.

*Gurâni* : Le terme équivalent de chanson populaire, Il faut noter que les chansons *gurâni* forment plusieurs types de chansons dans le Kurdistan d'Iran et d'Irak, et qu'elles constituent le point commun musical dans les différentes cultures.

*Gurâni* : Le dialecte kurde dans les pays Kurde d'Iran, d'Irak.

*Halparke* : La danse ethnique et rituel du kurde

*Heyrân* : C'est un chant du nord du Kurdistan d'Iran dans le dialecte *sorani*. Il a trois couplets similaires ainsi que trois rimes sur chaque vers (au début, au milieu et à la fin), avec le même mètre, dans une harmonie. Il traite de l'éloignement de l'amour. Il vient de la région Mokriyân (Mahâbâd) du Kurdistan d'Iran. Généralement ce chant est dans les *maqâm-s* Hoseyni ou Hejâz. Ce dernier est comme le *Shur* dans le *dastgâh* Persan.

*Hore* : Le chant a capella et ancien kurde Les kurdes pensent que le *hore* a pour origine le vocable d'Ahura Mazda. Le chant *hore* est porteur de paroles poétiques à thème principalement amoureux et courtois, de couleur assez mélancolique, voire dramatique, évoquant la fin de la vie, la mort, etc. Il y a aussi des textes élégiaques et bucoliques, célébrant la relation forte du poète avec la nature, ainsi que des textes évoquant le départ des nomades, le voyage et la séparation.

*Kalâm* : considérés comme les plus importants *maqâm-s* de *tanbur*, ils sont davantage dans le registre spirituel et sacré que les autres. Il paraît que la composition du premier *maqâm* en persan date du XXe siècle.

*Kalhari* : Le dialecte kurde dans les pays Kurde d'Iran.

*Keza* : Le *hore* triste dans les régions d'Ilam.

*Koçek* : C'est le plus haut degré de la hiérarchie du *Yezidi*. Ils sont considérés comme les prophètes.

*Kuk-e Tarz* : Les cordes du *tanbur*, de la plus aiguë à la plus grave, sont accordées à la quinte.

*Kuk-e Barz* : accord à la quarte.

*Kurmanji* : Le dialecte kurde dans les pays Kurde de la Turquie et de la Syrie et de l'Arménie

*Lâwek* : Le chant du nord de Kurdistan d'Irak est en dialecte *kurmanji*. Ses poésies sont plus longues que le *heyrân*. Les *maqâm*-s Kurdes du Khorasan du nord-est de l'Iran, comme *Lu, hey lalû şowân* et *lilâne*, sont des *lâwek* et ils sont issus du *Châhârgâh* et du *dastgâh* Persan.

*Lâwech* : Élément mélodique et constructif du *maqâm* kurde.

*Maqâm-s majlesi* : Les *maqâm*-s anciens Kurdes d'Iran et d'Irak.

*Morîd* : Le reste du peuple est *morîd*, ce qui signifie spectateur. Chaque homme et chaque femme *Yezidi* a son propre cheikh ainsi que son *pîr*.

*Mur* : Le chant de deuil.

*Narme-nây* : Cet instrument à vent en bois qu'il s'appelle *bâlâbân* en Turquie et aussi il s'appelle *Duduk* chez l'arménienne. Le *duduk* est un instrument principal en Arménie.

*Nazm* : Le rythme du *halparke*.

*Pîr* : Ce mot signifie le vieux. Les *pîr* sont les chefs de la secte après les cheikhs. Leurs responsabilités, tout comme celles du cheikh, sont de conseiller les disciples. Chaque famille de *Yezidi* doit verser cinq pour cent de son revenu au *pîr*.

*Qawâl* : Ce groupe est particulièrement important pour notre étude, car ce sont les musiciens. Ce sont les poètes locaux qui chantent lors des fêtes religieuses. Dans les croyances du *pîr*, les *Qawâl* seraient venus dans cette région, en accompagnant le cheikh Âdi.

*Şeîx* (cheikh) : Les cheikhs des *Yezidi* viennent des trois sectes connues chez les Kurdes : les sectes des Âdiâne, des Chamsîâne et des Qâbânie qui descendent de la famille *Yezidi* Ben-Abî Sufyân (VIIe siècle). Ils ont aussi l'âme du dieu qui a le pouvoir de changer des accidents quotidiens et les sortilèges. Leur situation, transmise de génération en génération est plus haute que celle du *pîr*.

*Shâhnâme-kurdi* (livre des rois en kurde) : Ce livre s'inspire du *Shâh-Nâme* écrit par Ferdowsi (Xe siècle) mais ses auteurs sont inconnus car ils ne savaient ni lire et ni écrire.

*Shemshâl* : cet instrument à vent en kurde évoque le buis. On le nommait peut-être ainsi en raison de sa matière mais ce qu'on reconnaît aujourd'hui sous ce nom n'a rien à voir avec

le buis. En fait, au Kurdistan, cet instrument est normalement appelé *ney* et *qawâl*, et parmi les *Yezidi*, elle est connue sous le nom de *shabâb*.

*Strânâ* : chant rituel des *Yezidi*.

*Siâw-çamane*, le chant d'amour et de la nature avec le dialecte *gurâni* (*hawrâmi*), l'un des quatre dialectes principaux du Kurdistan.

*Sorani* : Le dialecte kurde dans les pays Kurde d'Iran, d'Irak.

*Tanbur* : Instrument à cordes et sacré kurde.

*Yârsân* : représentent une communauté religieuse essentiellement composée de Kurdes, de minorités turques et de Lors. Ils se répartissent dans les provinces du Kurdistan, de l'Azerbâyjân, dans les régions de Kermanshah, d'Hamedân, du Nahâvand et du Lorestan.

*Yezidi* : une religion particulièrement sacrée. Dans la littérature persane, le terme *Yezidi* signifie ange ou divin. Elle a été fondée par cheikh Âdi-ebn Mosâfer au XIII<sup>e</sup> siècle. Ses adeptes, les *Yezidi*, sont kurdes et sont, aujourd'hui, pour la plupart implantés entre le Kurdistan d'Iran et d'Iraq et l'Arménie. Du fait de leur croyance antique en le diable ou Malak-Tâwus.

*Zurnâ* : un instrument à vent (hautbois) à anche double. Les joueurs de cet instrument sont normalement des gitans, en Iran. Il est considéré comme l'un des instruments folkloriques et mondiaux que l'on trouve aussi à l'ouest de l'Afrique jusqu'au Népal et un peu partout dans le monde.

*Zekr* : rite avec parole religieuse.

## BIBLIOGRAPHIE KURDE ET PERSANE

**Ahmadi Bâbak**

2010 *Musiqi shenâsi : Farhang tahlili mafahim*, (Connaissance de la musique : Culture et analyse contextuelle), Téhéran.

**Âli-Nejad Seyed Khalil**

2005 *Tanbur az dir bâz tâ konun*, (Le *tanbur* du début jusqu'à aujourd'hui), Téhéran, Dânesh-o Fan.

**Binesh Mohammad-Taqi**

1996 *Târikhe mokhtasare musiqi iran*, (L'histoire de la musique d'Iran), Téhéran, Arvin.

1991 *Shenakht musiqi Iran*, (Connaissance de la musique d'Iran), Téhéran, Université de l'art de Téhéran.

**Blum Stephen**

2002 « *Mafhum âsheq dar farhang mosiqai-e shomâle Khorasan* », (Le concept du *Asheq* dans la culture musicale du nord du Khorasan), traduit par Homan Asa'adi, Téhéran, Mahoor, vol.17.

**Christensen Arthur**

2004 *Nemonehâye nokhostin ensân va nokhostin shahryâr*, (Le premier extrait de l'homme et le premier roi), traduit par Jale Amozgar- Ahmad Tafazoli, Téhéran, Cheshmeh.

**Darvishi Mohammad Rezâ**

1991 *Haft orang, Moruri bar musiqi-e sonati va mahali Iran*, (Recherche sur la musique traditionnelle et folklorique d'Iran, Téhéran), Hoze Honari.

1994 *Moqadamei bar shenâkht musiqi-e navâhi Iran*, (Introduction de la musique folklorique d'Iran), Téhéran, Hoze Honari.

1997 *Âyne va âvâz : Majmoe maqâlât dar bâre-ye musiqi-e navâhi Iran*, (Miroir et chant : les articles sur la musique contemporaine de l'Iran), Téhéran, Hoze Honari.

2001 *Dâyerat ol ma'âref sazhâ-ye Iran, Jeld 1*, (encyclopédie des instruments d'Iran), Téhéran, Mahoor.

2001 *Az miyân sorud-ha va sokuthâ : Gozide neveshtâr va goftâr az 1367 ta 1379*, (À travers des silences et des chansons : Résumé des articles de 1988 jusqu'à 2000), Téhéran, Mahoor.

**Diakonov Igor Mikhailovich**

2000 *Târikh Mâd*, (Histoire des Mèdes), Téhéran, Elmi- Farhangi.

**Farhat Hormoz**

2001 *Dastgâh dar musiqi Iran*, (Le *dastgâh* dans la musique d'Iran), Traduit par Mehdi Pur-Mohammad, Téhéran, Part.

**Foâd Kemal**

1989 *Gûto bijh*, (Le dialogue), Téhéran, Sarveh.

**Javid Hoshang**

2007 *Âshnâi ba musiqi navâhi Iran*, (Connaissance de la musique folklorique d'Iran), Téhéran, Hoze Honari.

**Joneydi Fereydun**

1993 *Zamine shenâkht musiqi Irani*, (Connaissance fondamentale de la musique d'Iran), Téhéran, Part.

**Ja'far-Begi Khosro**

2003 *Mardom shenâsi-e ghom-e kurd bâ takie gom-e kalhor*, (Anthropologie des ethnies kurdes surtout les tribus *Kalhor*), Kermanshah, Zaniar.

**Hajâriyân Mohsen**

2007 *Moqadame'i bar musiqi shenâsi-ye qowmi*, (Introduction à l'ethnomusicologie), Téhéran, Ketabsaeaye Nik.

**Hâji-Amini Bahman**

2003 *Music of Hawraman*, Téhéran, Mahoor N. 22.

**Hawrâmâni Mohammad Amin**

1974 *Sartaiik la filolojhi zamâni kurdi*, (Introduction de la linguistique kurde), Bagdad.

**Helâli Simin**

2007 *Ketâb shenâsi musiqi dar Iran*, (Bibliographie de Musique en Iran), Téhéran.

**Kâzemi Naman**

2010 *Musiqi-e qom-e kord*, (La musique de l'ethnie kurde), Téhéran, Farhangestan Honar.

**Khorshid Foâd Hama**

1985 *Zmani kurdi, dabash buni jugrafyai dyalektakani*, (La langue kurde : la distribution géographique de ses dialectes), Bagdad.

**Mozuni Rezâ**

2013 *Tarânehâe Sarzamine Mâdari*, (Les chansons de ma patrie), Kermanshah, Bâgh-e Ney.

**Mahmud Rabi'a Fatah**

2005 *Kurdistan la saday pazday zaynda*, (Kurdistan dans le XVe s.), Hawler, Tchaphkânay roshinbiry.

**Mardukh Ayatollah Mohammad**

2000 *Târikhe Mardukh*, (*Histoire Mardukh*), Téhéran, Kârang.

**Mas'udie Mohammad- Taqi**

1980 *Musiqi-e Torbat- Jâm*, (Musique *Torbat- Jâm*), Téhéran, Sorush.

- 1985 *Musiqi-e Balochestan*, (Musique Balochestan), Téhéran, Soroush.  
 1992 *Musiqi-e Torkamani*, (Musique Turkmène), Téhéran, Mahoor.  
 2010 *Saz shenâsi*, (Les instruments), Téhéran, Sorous.

**Modares Mollâ Abdolkarim**

- 2009 *Divâni Mowlawi Kord*, (Les poésies de Mowlawi kurde), Sanandaj, Kurdistan.

**Mohammadi Mohammad**

- 2005 *Pajoheshi daqiq dar Ahl-e haqq : Tarikhche, Aqâyed o Feqh*, (Recherche précise de *Ahl-e haqq* : Histoire, Croyance et Feqh), Téhéran, Pazineh.

**Mahmud Gurâni Mostafa-Ben**

- 2009 *Shahname Kurdi*, (Histoire des rois), Téhéran, Ana.

**Mirniya Seyyed-Ali**

- 1989 *Illhâ va tavâyef ashâyeri korde Iran*, (Les tribus nomades et kurdes de l'Iran), Téhéran, Danesh.

**Nebez Jemal**

- 1957 *Kitâba al-lugha al-kurdiyya bi-l-lâtînîyya /Nûsînî kurdî be pîtî latînî*, (L'écriture kurde en caractères latins), Bagdad, Imper ma'rif.

**Parhizi Abdolkhâleq**

- 2006 *Wazne sher kurdi wa tatbiqe ân bâ wazn sher fârsi*, (La mesure de la poésie kurde et l'étude comparative avec la mesure de la poésie Persane), Téhéran, Ketab zaman.

**Rahimi Fâteh**

- 2007 *Dastur zabâne kordi hawrâmi*, (Grammaire de la langue kurde *hawrâmi*), Sanandaj, Nemodar.

**Rokhzâdi Ali**

- 2006 *Âmozeshe zabân kordi sorani*, (Enseignement de la langue kurde), Sanandaj, Kordestan.

**Roshani Qodratollâh**

- 1977 *Se safar-name Herât, Marve va Mashhad*, (Trois voyages à Herât, Marve et Mashhad), Téhéran, Tus.

**Sabet-Zâde Mansure**

- 2004 *Raqs dar Iran : anvâ va vijegihâ*, (Danses en Iran : les différents genres et leur particularité), Téhéran, Mahoor N° 24.

**Safizâde Faruq**

- 1996 *Pajoheshi Darbareye Tarânehâye Kordi*, (Recherche sur les chansons kurdes), Téhéran, Iran Jam.  
 2006 *Adiyân bâstâni Iran*, (Les religions anciennes d'Iran), Téhéran, Nashr Ovhadî.



**Safizâde Sediq**

1992 *Mijhwy xat wa nûsînî kurdi*, (Histoire de l'écriture kurde), Téhéran, Sarveh.

**Setâyeshgar Mehdi**

2002 *Vâje nânehâye musiqi-e irân zamin*, (Dictionnaire de la musique d'Iran), Téhéran, Etelaât.

**Shakeri Ramezân-Ali**

1986 *Atrak-Nâme ; Târikh jâmeye Quchan*, (Histoire complète de Quchan), Téhéran, Amirkabir.

**Soltâni Mohammad Ali**

1985 *Hadiqe soltâni*, (Histoire des grands poètes kurdes), Téhéran, Kalhor.

**Tavakoli Mohammad-Rauf**

2002 *Tarikh tasavof dar kordestân*, (L'histoire du sufisme au Kurdistan), Téhéran, Tavakoli.

**Tohedi Kalimollâh**

1987 *Harekat Tarikhi-e kord-e Khorasan : Jeld 3*, (Le mouvement historique kurde Khorasan) : vol. III, Mashhad, Koshesh.

1990 *Divân erfani Ja'far Qoli Zangoli*, (Les poésies de Ja'far Qoli Zangoli), Mashhad, Koshesh.

**Tonji Mohammad**

2001 *Yazidiyân ya Sheytân-parastân*, (Les Yezidis ou les vénérateurs de Satan), traduction en persan par Ehsân Moadas, Téhéran, Attai.

**Xâni Ehmedê**

1989 *Men û Zin*, Edition établie et annotée par Hejar, Paris, Institut Kurde de Paris.

**Youssefzadeh Ameneh**

2009 *Rameshgaran shomal Khorasan : Bakhshi va repertvare u*, (Les bardes du Khorasan iranien : le *bakhshi* et son répertoire), traduit par Ali-Rezâ Manaf-Zâde, Téhéran, Mahoor.

**Zaki-beg Mohammad-Amin**

2001 *Zobde târikh-e kord o kordestân*, (Résumé de l'histoire kurde et du Kurdistan), traduit par Yadollah Roshan, Téhéran, Tus.

**Zarinkub Abdolhoseyn**

1999 *Do qarn Sokut : Sargozasht havâdes va ozâ-e tarikhi Iran dar do qarn avval eslâm*, (Deux siècles de Silence : Histoire et conditions historiques de l'Iran dans les deux siècles de l'Islam), Téhéran, Sokhân.

**Ziaee Alvand**

2009 *Tâq-e Bostân, zibaye Khamosh*, (Taqe Bostan "sommeil beauté"), Kermanshah, Taq-e bostan.

## BIBLIOGRAPHIE LATINE

(Français et Anglais)

**Alisson** Christine

2013 *Memory and Kurmanji Novel*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

**Alisson** Christine et **Kereyenbroek** Philip

2013 *Remembering the Past in Iranian Societies*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

**Amy de la Bretèque** Estelle

2013 *Paroles mélodisées ; Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*, Paris, Classiques Garnier.

**Attali** Jacques

2003 *L'Homme nomade*, Paris, Fayard.

**Barkeshli** Mehdi

1976 « Iran » (Perse). L'histoire, in M. Honneger [dir.], *Science de la musique. Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, I, 506.

1960 « La musique iranienne » in *l'encyclopédie de la Pléiade*, vol. I, Histoire de la musique, Paris, Gallimard, p. 453-525.

**Battesti** Teresa

1969 « La musique traditionnelle iranienne, sociohistoriques », dans la 'Revue objets et mondes', Tom IX, fasc.4, Hiver.

**Bedlisi** Sheref

1860 *Cheref-nâme*, texte persan, première partie, tome 1, St.-Petersbourg, Véliaminof-Zernof.

**Blau** Joyce

1998 *Les annales de l'autre Islam*, n. 5, Islam des Kurdes, Les relations entre les Juifs et les Musulmans au Kurdistan, Paris, Inalco-Erism.

2000 *Études Kurdes N°1*, Paris, L'Harmattan.

2000 *Méthode de kurde sorani*, Paris, L'Harmattan.

2012 *Études Kurdes N°11*, Paris, L'Harmattan.

**Blau** Joyce & **Barak** Veysi

2003 *Manuel de kurde kurmencî*, Paris, L'Harmattan.

**Stephen** Blum

1972 The Concept of the 'Asheq in Northern Khorasan, Asian Music IV/1 (1972)

**Bois** Thomas

1965 *Connaissance des Kurdes*, Beyrouth, Khayats.

1986 « Kurdes et Kurdistan », *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, Paris, Tome V.

**Bruinessen** Martin Van

2000 « Les Kurdes, États et tribus, études kurdes », *revue biannuelle de recherches*, Paris, Harmattan.

**Caron Nelly et Safvate** Dariouche

1997 *Musique d'Iran*, Les traditions musicales, Paris, Buchet /Chastel.

**Christensen** Arthur

1936 *L'Iran sous les Sassanides*, Paris, Paul Geuthner.

1952 *La vie musicale dans la civilisation des Sassanides, La civilisation iranienne*, Paris, Payot.

1952 *Les instruments de musique de l'époque Sassanide*, La civilisation iranienne, Paris, Payot.

1952 *Les musiciens, La civilisation iranienne*, Paris, Payot.

1952 *Sarkach et Barbadh, La civilisation iranienne*, Paris, Payot.

**Cohen** Claudine

1975 *Grandir au quartier kurde, Rapports de générations et modèles culturels d'un groupe d'adolescents israéliens d'origine kurde*, Paris, Institut d'ethnologie.

**d'Erlanger** Rodolphe

1930 *La musique arabe : Al- Fârâbi : Kitâb al-musiqi al-kabir* (Grand traité de la musique), vol. 1, Paris, 1930, Paul Geuthner.

**Doerfer** G

1992 «Central Asia (xiv) : Turkish-Iranian Language Contact », *Encyclopédie Iranica*, vol. 5, Ed. E Yârshater, London/ New-York, Routledge & Kegan Paul, p. 233.

**Duchesne-Guillemin** Jacques

1962 *La religion de l'Iran ancien*, Paris, presses universitaires de France.

**During** Jean

1988 *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des maqâms*, Baden-Baden & Bouxwiller, Koerner.

1989 *Musique et Mystique, dans les Traditions de l'Iran*, Paris, Téhéran, Ifri/Peters.

1975 *Éléments Spirituels dans la Musique Traditionnelle Iranienne Contemporaine*, Sophia Perennis, I/2 Téhéran.

1994 *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier.

1998 *Musiques d'Asie Centrale*, Paris, Actes Sud.

2001 *L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elâhi (1895-1974)*, Editions du Relié, Gordes.

2006 «Du samâ' aux séances chamaniques : nature et valeur d'une expérience », *Des voies et des voix*, Algérie, Cnrap.

2006 *Radif-e Mirzâ Abdollâh : Âvanevisi va tahli*, (Radif de Mirzâ Abdollâh : Transcription et analyse musicale, Téhéran, Mahoor.

2010 *Musiques d'Iran : La tradition en question*, Paris, Geuthner. D'ertlanger Rodolph.

**Edmonds C. J.**

1957 *Kurds, Turks and Arabs*, London.

1969 *The Beliefs and Practices of the Ahl-i haqq of Iraq*, Iran 7 (89-106).

1975 « *The Iraqi-persian Frontier : 1639-1938* », Asian Affairs, Vol 6 N° 2.

**Fany Messoud**

1933 *La nation kurde et son évolution sociale*, Paris, Librairie L. Rodstein.

**Ghirshman Roman**

1976 *L'Iran des origines a l'Islam*, Paris, Albain Michel.

**Gigerli Sabri**

1999 *Les Kurdes et leur histoire*, Paris, L'Harmattan.

**Guest John**

1987 *The Yezidis : A study in Survival*, London, Illustrated.

**Hamzeee M. Reza**

1990 *The Yaresan, A Sociological, Historical and Religio-Historical Study of a Kurdish Community*, Islamkundliche Untersuchungen - Band 138, Klaus Schwarz Verlag, Berlin.

**Hooshmandrad Partow**

2004 *Performing the Belief. Sacred Musical Practice of the Kurdish Ahl-i Haqq of Gûrân*, PhD dissertation, Berkeley.

**Huyse Philip**

2005 *La Perse Antique*, Paris, Les belles lettres.

**Izady Mehrdad**

1992 *The Kurds : A Concise Handbook*, New York, Taylor & Francis Publishers.

2005 *The Sharafnâma, or, The history of the Kurdish nation, by Sharaf Khân Bitlisi 1597*, California, Mazda.

**Ivanov Wladimir**

1927 «Notes on Khorasani Kurdish », *Journal of the Asiatic Society of Bengal, New Series* 21.

1926 «Notes on the Ethnology of Khorasan », *Geographical Journal*, 67.

**Kammandar Fattah Ismaïl**

2000 *Les dialectes kurdes méridionaux, étude linguistique et dialectique*, Acta Iranica, Belgium, peeters Lovanii.

**Nezan Kendal**

1989 «Un aperçu de l'histoire des Kurdes », Conférence internationale de Paris 14-15 octobre.

**Kurdoev K.K**

1978 *Grammatika kurdekogo jazika, na materiale dialectov kurdmanzi sorani, La grammaire des dialectes kurmanji et sorani*, Moscou, Nauka.

**Kutschera Chris**

1979 *Le Mouvement National Kurde*, Paris, Flammarion.

**Lambert Jean**

2000 *Les musiques du monde arabe et du monde musulman. Bibliographie et discographie*, Paris, Geuthner.

**Mackenzie D.N.**

1961 *Kurdish Dialect Studies I* (London Oriental series 9), Oxford university Press.

1986 «Kurdes et Kurdistan (v) : Langue », Encyclopédie de Islam, nouvelle édition, vol.5, Leiden : E. J. Brill, Paris, G.P. Maisonneuve.

**Mokri Mohammad**

1959 *Cinquante Deux Versets de Cheikh Amir en dialecte gurâni*, Paris, J.A.

1968 *La musique Sacrée des Kurdes* « Fidèles de Vérité » en Iran, in Encyclopédie des Musiques Sacrées, Paris.

1959 *Les songes et leur interprétation chez les Ahl-e Haqq du Kurdistan iranien*, Sources orientales 2, Le Seuil, Paris.

1966 *Nur-Ali-Shah Elahi, L'Esotérisme kurde. Traduction, introduction, commentaires*, Paris.

1961 *Le Soufisme et la Musique* « Encyclopédie de la Musique », Paris, Fasouelle.

2003 *Grammaire et lexique comparés des dialectes Kurdes*, Eléments de linguistique iranienne, Paris, Karthala/Mokri.

1994 *Les chants éternels kurdes*, (chants d'amour et de douleur), Études métriques et ethnolinguistique, Analyse historique et premier essai de systématisation de la poésie syllabique dialectale et populaire iranienne (persane et kurde), Paris, Louvain.

**Nikitine Basile**

1956 *Les Kurdes*, étude sociologique et historique, Paris, d'Aujourd'hui.

**Papoli Yazdi M.H**

1991 *Le nomadisme dans le nord du Khorasan*, Paris-Téhéran, institut français de recherche en Iran.

**Parry Milman**

1975 « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I : Homer and Homeric style », Harvard Studies in Classical Philology, 41. Cambridge Massachusetts : Harvard University Press.

**Rehmany Wirya**

2005 *Dictionnaire politique et historique des Kurdes*, Paris, L'Harmattan.

**Sammali Jacqueline**

1995 *Être Kurde, un délit? Portrait d'un peuple nié*, Paris, L'Harmattan.

**Tapper R.**

1991 «The Trides in Eighteenth-and Ninteenth-Century Iran », The Cambridge History of Iran, vol.7, Cambridge, Cambridge University Press.

**Yate C. E.**

1900 *Khorasan and Sistan*, Edinburgh/ London, William Blackwood.

## Discographie

- *Ali Guyam, Ali Juyam, The Music of Kermanshahan (Sahne), The Ancient Maqâms of Tanbur*, Ostâd Amir Heyâti: *tanbur*, accompanying notes by Mohammad-rezâ Darvishi, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2000.
- *Collection of Cultural Iranian Music (1)*, Recorded Workes by Columbia Co. in Iraq in 1924, 1 CD, Tehran, Awaye Mehrabani Institute of Culture and Art, 2008.
- *Daf, Maqâms of Daf*, Seyyed Atâ-ollah Salâmieh: *daf*, accompanying notes by Hamid-Rezâ Ardalân, 1 CD, Tehran, Mahoor, 1999.
- *Dengê Hewraman, Dilsoz Kêmneyî*, 1 CD Soleymanie (Iraq), Kurdish Heritage Institute, 2006
- *Dengâ Êzîdxan, Ezidy, Cultural Soungs*, 1 DVD, Soleymanie (Iraq), Kurdish Heritage Institute, n.d.
- *Epic Music of Iran 12, Kurdish music*, collected by Mohammad-rezâ Darvishi, 1 CD, Tehran, Musical Center of Hozeye Honari, 2004.
- *Epic Music of Iran 13, Kurdish music (Bakhtiâri)*, collected by Mohammad-rezâ Darvishi, 1 CD, Tehran, Musical Center of Hozeye Honari, 2004.
- *Epic Music of Iran 22, Shâhnânme-Khâni* collected by Mohammad-rezâ Darvishi, 1 CD, Tehran, Musical Center of Hozeye Honari, 2004.
- *Epic Music of Iran 24*, collected by Mohammad-rezâ Darvishi, 1 CD, Tehran, Musical Center of Hozeye Honari, 2004.
- *Heyy Allâh, Mystics of Qâderieh Sect, Zekrs*, daf & vocals Ostâd Khalife Mirzâ Aqeqowski, Alirezâ & Abd-or-Rahmân Qowski, accompanying notes by Hamid-Rezâ Ardalân, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2001.

- *The Kurdistan Dances*, Mohammad Bahrami: Sornâ, Abdollâh Qorbâni : vocals, Abdollâh Nabiollâhi : *dohol*, collected & researched by Mansureh Sâbetzâde, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2003
- *Kurdish folk Miniatures*, collected & written by Jamilila Jalili, arranged by Nagat Amin, 1 CD, Soleymanie (Iraq), Kurdish Heritage Institute, 2004
- *Les Kurdes Yezidis : Enfants du Soleil*, 1 DVD, Way Press International, n.d.
- *Lorestân Dances*, Shâmirzâ Morâdi : *sornâ*, Seyd-Mirzâ Azizi : *kamânche*, Ahmad-Ali Rezâyi: vocals, collected & researched by Mansureh Sâbetzâde, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2003.
- *National Vocal Radifs of Iranian Music Tutorial*, Razavi Sarvestâni : vocal, Dâriush Talaei : Târ, 13 CDs, Tehran, Meshkat, n.d.
- *Radif: Advanced Repertory of Târ*, Ostâd Ali-Akbar Shahnâzi, 3 CDs, Teheran, Mahoor, 2006
- *Radif of Âqâ Hoseyn-Qoli*, according to the version of Ostâd Ali-Akbar Shahnâzi, *târ*, 3 CDs, Tehran, Mahoor, 2003
- *The Radif of Mirzâ Abdollâh, for the Târ & Setâr*, interpreted & performed by Ostâd Nur-Ali Borumand, CDs, Tehran, Mahoor, 2007
- *Radif of Persian Music, Radif of Mirzâ Abdollâh*, Ali-Akbar Shekârchi, *kamânche*, 4 CDs, Tehran, Mahoor, 2010
- *Radif of Persian Music on Târ*, arranged & performed by Ostâd Morteza Neydâvoud, 4 CDs, Tehran, Mahoor, 2005.
- *Regional Music of Iran 2, Âsheqi Music from East Azerbaijan*, Âsheq Rasul Qorbâni: *sâz* & vocals, accompanying notes by Sâsân Fâtemi, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2005.



- *Regional Music of Iran 10, Music from Northern Khorâsân*, Rowshan Golafruz : vocals & *dotâr*, accompanying notes by Ameneh Yusefzâdeh, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2005.
- *Regional Music of Iran 11, Samâ, The Ancient Maquâms of Tanbur*, Ostad Amrollâh, Shâh-Ebrâhimi: *tanbur*, accompanying notes by Mohammad-Rezâ Darvishi, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2001
- *Regional Music of Iran 12, Music from Northern Khorâsân*, Hamrâ Gol-Afruz : *dotâr* & vocals, The Story of the Golden Faced Prince, collected & researched by Fozîé Majd, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2005.
- *Regional Music of Iran 18, Zekr-e Yâ Rahmân, Mystics of Qâderieh Sect*, Ostâd Khalifeh Mirzâ Âqeqowski, Alirezâ & Abd-or-Rahmân Qowski, *daf* & vocals, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2007.
- *Regional Music of Iran 22, Music of Northern Khorâsân (Quchan)*, Ostâd Hâjj Qorbân Soleymani: *dotâr* & vocals, Alirezâ Soleymani : *dotâr* & vocals, accompanying notes by Humân Asadi, 1 CD, Tehran, Mahoor, 1993.
- *Regional Music of Iran 34, Music of Lorestân*, Ostâd Shâmirzâ Moradi : *sornâ*, Rezâ Moradi : *dohol*, 1 CD, Tehran, Mahoor, 1993.
- *Regional Music of Iran 40, The Story of Zohreh & Tâher, Music from Northern Khorâsân*, Mohammad-Hosseini Yegâne : *dotâr* & vocals, collected & researched by Fozîé Majd, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2004.
- *Regional Music of Iran 41, Guran*, collected and researched by Partow Hooshmandrad, 2 CDs, Tehran, Mahoor, 2012.
- *Tanbur & dotâr festival*, 1 DVD, Tehran, N A C F, n.d.
- *Transoxania, Folk Music of Persian-Speaking People*, recording & accompanying notes by Jean During & Sâsân Fâtemi, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2003.

- *Vocal Response to the Instrumental, Radif of Mirzâ Abdollâh 1, Persian Vocal Radif, Dastgâh-e Navâ, Râst Panjgâh*, arranged & performed by Mohsen Kerâmati, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2003.
- *Vocal Response to the Instrumental, Radif of Mirzâ Abdollâh 2, Persian Vocal Radif, Dastgâh-e Shur, Âvâz-e Dashti*, arranged & performed by Mohsen Kerâmati, 1 CD, Tehran, Mahoor, 2006.
- *Vocal Radif & Old Tasnifs, according to the version of Ostâd Abdollâh Davâmi*, 3 CDs, Tehran, Mahoor, 2002.
- *Vocal Radif of Persian Classical Music*, Mahmud Karimi, vocals transcription & analyses by Mohammad Taqi Massoudieh, 5 CDs, Tehran, Mahoor, 2003.
- *Voice from the Land of Iran, An Anthology of Vocal Styles and Techniques*, 3 CDs, accompanying notes by Sâsân Fâtemi, Tehran, Mahoor, 2006.
- *Yadegariyên, Hessen Jizîrî, Memorable Songs*, 6 CDs, Soleymanie (Iraq), Kurdish Heritage Institute, 2008
- *Yadegari*, Mihemed Arif Jiziri (1912- 1986), 8 CDs, Soleymanie (Iraq), Kurdish Heritage Institute, n.d.
- *186 Old Tasnifs, Based on the Version of Ostâd Abdollâh Davâmi*, Mohsen Kâshefi : vocals, Parisâ Kâshefi : *kamânche*, 5 CDs, Tehran, Mahoor, 2006.

# Index

## A

Abdollâh Zadeh Qâder, 269, 271  
AMY Estelle, 91, 323  
ARAKELOVA V.A., 90  
ATTALI Jacques, 42

## B

BINESH Mohammad-Taqi, 121, 136, 140, 319  
BLAU Joyce, 25, 27  
BLUM A.S., 19, 136, 139, 142, 143, 144, 319, 323  
BOYCE Mary, 262  
BROWNE E. G., 140

## C

CHRISTENSEN A., 150, 319, 324

## D

DARVISHI Mohammad Rezâ, 78, 106, 122, 167, 319, 328, 330  
DOERFER Gerhard, 19, 136, 324  
DURING Jean, 1, 10, 11, 34, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 74, 84, 150, 160, 163, 164, 165, 166, 170, 173, 181, 190, 207, 214, 229, 247, 324, 330

## G

GUEST John S., 98

## H

HÂJ-AMINI Bahman, 119, 123  
HAMZEEE M. Reza, 72, 325  
HASANI Seyed Abdol-Razâq, 91  
HUSHANG Javid, 128

## I

IVANOV W., 19, 29, 30, 31, 32, 34, 136, 139, 141, 145, 146, 149, 325  
IZADI Mehrdad Michael, 21, 70  
IZADY Mehrdad, 21, 28, 70, 325

## J

JA'FAR-BIGI Khosro, 107

## K

KAZEMI Naman, 127  
KESHAWARZ Sey Qoli, 108, 109, 111  
KURDOEV Kanat Kalashevich, 28, 325

KUTSCHERA Chris, 64

## M

MACKENZIE David Neil, 28, 29, 326  
Mahmud-Gorâni Mostafâ Ben Mahmoud, 133  
MIRNIYA Seyyed- ali, 18  
MOKRI Mohammad, 28, 30, 34, 72, 165, 170, 326  
MORADI Ali Akbar, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 108, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 183, 189, 190, 195, 199, 203, 207, 208, 214, 222, 223, 226, 229, 233, 235, 237, 250, 286, 290, 336  
MOZUNI Reza, 52, 320

## N

NEZAN Kenzan, 17, 21, 25, 56, 57, 158

## O

Ostâd Elâhi, 170, 208

## P

PAPOLI-YAZDI Mohamad Hoseyn, 17, 18, 19  
PARHIZI Abdol Khâleq, 26

## R

RICHARD William, 258  
ROSTAMI Qodrat-Allah, 18  
RUMI Jalâl ud Din, 120

## S

SÂBET-ZÂDE Mansure, 254  
SAFIZÂDEH Faroq, 35  
SAFIÂDEH Sediq, 33, 34  
SATÂRI Jalâl, 253, 258  
SETÂYESHGAR Mehdi, 48  
SPÂT Eszter, 90  
SWEETNAM Denise L., 90

## T

TAPPER R., 20, 326  
TAVAJUZI Abdol- Rahim, 214  
TAVAKOLI Mohamad-Rauf, 59, 96, 136, 322  
TOHEDI Kalimollâh, 20  
TONJI Mohammad, 91, 92, 97, 99, 322

## Y

YATE C. E., 19, 327  
YOUSSEFZADEH Ameneh, 17, 30, 136

# TABLE DES MATIERES

|                          |          |
|--------------------------|----------|
| <b>Introduction.....</b> | <b>5</b> |
|--------------------------|----------|

## **PREMIERE PARTIE : ASPECTS GÉNÉRAUX : HISTOIRE, LANGUES ET RELIGIONS**

### **CHAPITRE I : Population et panorama historique**

|  |    |
|--|----|
| 1. La population .....                               | 15 |
| 2. Le terme Kurdistan .....                          | 16 |
| 3. Histoire des Kurdes en général .....              | 16 |
| 3.1. De l'antiquité au partage du Kurdistan .....    | 16 |
| 3.2. Rappels chronologiques de l'histoire kurde..... | 21 |

### **CHAPITRE II : Langue et dialectes kurdes.....25**

|   |    |
|---|----|
| 1. Anciennes œuvres de la littérature kurde .....   | 25 |
| 2. Distribution géographique et valeur littéraire des dialectes Kurdes .....                                | 27 |
| 3. <i>Gurâni</i> , le patrimoine littéraire <i>Yârsân</i> chez les Kurdes .....                             | 33 |
| 3.1. Classification des différentes périodes de la littérature <i>Yârsân</i> selon le <i>Saranjâm</i> ..... | 34 |
| 3.1.1. La période du règne d'Abi Dolaf (825-898) .....  | 34 |
| 3.1.2. La période, "Hasanuye"(942-1068) .....   | 35 |
| 3.1.3. La période d'Ayyârî (990-1116) .....   | 36 |
| 3.1.4. Les <i>Yezidi</i> (XI-XIVe siècles).....   | 37 |
| 3.1.5. Les poètes de la période d'Atâbeki (1155-1424).....  | 37 |
| 3.1.6. Des poètes <i>Shahr-e zuri</i> , opposés aux <i>Yârsân</i> (XVe siècle) .....                        | 39 |
| 3.1.7. Les poètes de la période <i>Qermezi</i> (XVIe siècle) .....  | 39 |
| 3.1.8. Les poètes du culte de Âlî Qalandar (XVIe siècle).....   | 39 |
| 3.1.9. La période de Bâbâ Jalil (XVIIe siècle).....   | 39 |
| 3.1.10. La période Ardalân (1219-1868).....   | 40 |

## CHAPITRE III : Les fonctions sociales du chant.....42

|   |    |
|---|----|
| 1. Le sens du chant chez les Kurdes .....   | 42 |
| 2. Classification des chants a capella par rapport à leurs fonctions sociales ..... | 43 |
| 2.1. Les chants de travail .....  | 43 |
| 2.2. Les chants de jeu .....  | 45 |
| 2.3. En relation avec la nature .....   | 45 |
| 2.4. Les chants de deuil dans la culture kurde de Kermanshah .....                  | 46 |
| 2.4.1. Le chant de deuil <i>mur</i> .....   | 48 |
| a. Les maîtres du <i>mur</i> .....  | 49 |
| b. Le <i>mur</i> chez les femmes chanteuses .....                                   | 50 |
| c. les paroles du <i>mur</i> .....  | 51 |
| d. La cérémonie du <i>çamary</i> .....  | 54 |

## CHAPITRE IV : Les chants religieux et initiatique.....56

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Présentation générales .....</b>   | <b>56</b> |
| 1.1. Avant l'islam .....   | 56        |
| 1.2. Sous l'islam .....  | 57        |
| 1.2.1. Chiite .....  | 57        |
| a. Les chants de muharram (chants de déploration chiite).....                    | 58        |
| 1.2.2. Sunnite .....   | 59        |
| a. Écoles juridiques .....   | 59        |
| 1.2.3. Confréries sunnites .....   | 59        |
| a. Les <i>Qâderi</i> .....   | 60        |
| - Initiation à la secte de derviche <i>Qâderi</i> .....                          | 61        |
| - Les <i>zeker</i> dans le rite du <i>Qâderi</i> ( <i>le samâ</i> ) .....        | 62        |
| - <i>Zeker tahlil</i> .....  | 64        |
| - Les rythmes du <i>zeker tahlil</i> .....                                       | 65        |
| - Le <i>zeker harre</i> ou <i>qiyâm</i> .....                                    | 66        |
| - Les instruments du <i>zeker</i> .....  | 66        |
| - Les <i>maqâm-s</i> de <i>daf</i> .....   | 66        |
| 1.3. Les <i>Yârsân</i> ( <i>Ahl-e Haqq</i> ou <i>Kakei</i> ) .....               | 70        |
| 1.3.1. Les croyances religieuses .....   | 70        |
| 1.3.2. <i>Tanbur</i> , instrument sacré et divisions des <i>maqâm-s</i> .....    | 74        |
| a. Les <i>maqâm-s</i> du <i>tanbur</i> ou le répertoire <i>Yârsân</i> .....      | 75        |
| 1.3.3. Autorisation du premier enregistrement .....                              | 77        |
| 1.3.4. Classification du répertoire <i>Yârsân</i> (les chants religieuses) ..... | 81        |
| a. Les <i>maqâm-s kalâm</i> (les chants rituels) .....                           | 81        |
| b. Les <i>maqâm-s majlesi</i> (les chants non rituels) .....                     | 88        |
| 1.4. Les <i>Yezidi</i> .....   | 90        |
| 1.4.1. Les croyances religieuses .....   | 90        |
| 1.4.2. Livres sacrés des <i>Yezidi</i> .....                                     | 91        |
| 1.4.3. La place de la musique dans la hiérarchie des <i>Yezidi</i> .....         | 96        |
| 1.4.4. Le <i>senjeq</i> , un élément symbolique .....                            | 99        |
| 1.4.5. <i>Strânâ</i> , le chant rituel des <i>Yezidi</i> .....                   | 102       |

## CHAPITRE V : Chants lyriques et élégiaques .....105

|  |     |
|--|-----|
| 1. <i>Kalhari</i> (Kurdistan du sud d'Iran) .....                                    | 107 |
| 1.1. <i>Hore</i> , le chant de l'amour et de la nature .....                         | 107 |
| 1.1.1. Les maîtres du <i>hore</i> .....  | 107 |
| 1.1.2. Les différents thèmes du <i>hore</i> .....                                    | 111 |
| a. <i>Hore</i> dans le contexte de l'amour .....                                     | 111 |
| b. <i>Hore</i> dans le contexte de l'exode saisonnier .....                          | 112 |
| c. <i>Hore</i> dans le contexte de l'exil et de la tristesse, ou <i>gharib</i> ..... | 113 |
| d. <i>Hore</i> dans le contexte de la nature .....                                   | 114 |
| e. <i>Hore</i> dans le contexte de la prière .....                                   | 115 |
| f. <i>Hore</i> dans le contexte du vieillissement et de la fin de la vie .....       | 116 |
| g. <i>Keza</i> , le <i>hore</i> triste .....   | 116 |
| 1.1.3. La place du <i>hore</i> dans la société .....                                 | 116 |
| 2. <i>Gurâni</i> (Kurdistan du centre de l'Iran et de l'Irak) .....                  | 118 |
| 2.1. <i>Siâw-çamane</i> , le chant de l'amour et de la nature .....                  | 118 |
| 2.1.1. La poésie du <i>gurâni</i> ( <i>hawrâmi</i> ) .....                           | 119 |
| 2.1.2. Les traces de ses origines .....  | 121 |
| 2.1.3. <i>Siâw-çamane</i> dans les croyances populaires .....                        | 121 |
| 2.1.4. Les styles du <i>siâw-çamane</i> .....  | 121 |
| 2.1.5. Les maîtres du <i>siâw-çamane</i> .....                                       | 124 |

## CHAPITRE VI : Les chants épiques.....127

|   |     |
|---|-----|
| 1. <i>Sorani</i> (Kurdistan du nord-est de l'Iran et de l'ouest de l'Irak) .....                  | 127 |
| 1.1. <i>Bayt</i> , le chant épique .....  | 127 |
| 1.1.1. Les formes .....   | 128 |
| 1.1.2. Le nombre de <i>bayt</i> existences.....   | 128 |
| 1.1.3. Le sujet des <i>bayt</i> .....   | 129 |
| 1.1.4. Les poètes des <i>bayt</i> .....   | 129 |
| 1.1.5. Les <i>Bayt</i> principaux des autres dialectes .....                                      | 132 |
| a. En dialecte <i>kurmanji</i> du nord du Kurdistan.....  | 132 |
| b. En dialecte <i>gurâni</i> du sud du Kurdistan.....   | 133 |
| 1.1.6. Les chanteurs de <i>bayt</i> ( <i>bayt-bij</i> ) du Kurdistan de l'Iran et de l'Irak ..... | 134 |
| 2. <i>Kurmanji</i> (Khorasan d'Iran) .....  | 136 |
| 2.1. Les chants épiques des Kurdes du Khorasan .....  | 136 |
| 2.1.1. Les trois types de chanteurs du Khorasan .....   | 141 |
| 2.1.2. <i>âsheq</i> et <i>bakhshi</i> , les notions essentielles des chants du Khorasan .....     | 141 |
| 2.1.3. Ja'far Qoli, le grand poète du XIX <sup>e</sup> siècle .....                               | 146 |
| 2.1.4. Origine du <i>dotâr</i> , l'instrument principal du Khorasan .....                         | 149 |
| a. Technique du <i>dotâr</i> .....  | 150 |
| b. Les différents <i>dotâr</i> .....  | 151 |
| 2.1.5. Les <i>bakhshi</i> kurdes du Khorasan .....  | 151 |

**DEUXIEME PARTIE :**  
**ASPECTS MODAUX LES MAQÂM-S, LA DANSE ET LES**  
**INSTRUMENTS**

**CHAPITRE VII : Les formes modales .....157**

|  |     |
|--|-----|
| <b>1. Les formes modales populaires</b> .....  | 157 |
| 1.1. <i>Gurâni</i> , le terme équivalent de « chanson populaire » .....                          | 158 |
| <b>2. Les formes modales savantes (Les <i>maqâm-s</i> « <i>Asil</i> » ou authentiques)</b> ..... | 160 |
| 2.1. Autour de la notion du <i>maqâm</i> .....   | 160 |
| 2.2. Le <i>maqâm</i> , à la fois mode et mélodie .....   | 163 |
| 2.2.1. Les <i>maqâm-s majlesi</i> , les <i>maqâm-s</i> anciens chez les <i>Yârsân</i> .....      | 166 |
| a. Ali Akbar Moradi, La référence vivante du <i>maqâm-s majlesi</i> .....                        | 167 |
| b. <i>Lâwech</i> ; élément mélodique et constructif du <i>maqâm</i> .....                        | 169 |
| c. Méthode d'analyse et de la transcription des <i>maqâm-s</i> anciens .....                     | 169 |
| <i>Maqâm-e Sar-Tarz</i> .....  | 173 |
| <i>Maqâm-e Saru- khâni</i> .....   | 181 |
| <i>Maqâm-e Gharibi</i> .....   | 189 |
| <i>Maqâm-e Majnuni</i> ou <i>Duâla</i> .....   | 194 |
| <i>Maqâm-e Majnuni Lâwa-lâw</i> .....  | 198 |
| <i>Maqâm-e Sahari</i> .....  | 202 |
| <i>Maqâm-e Qatâr</i> .....   | 207 |
| <i>Maqâm-e Hejrâni</i> .....   | 214 |
| <i>Maqâm-e Tarz-e Rusam</i> .....  | 218 |
| <i>Maqâm-e Gel wa darah</i> .....  | 222 |
| <i>Maqâm-e Gol wa Khâk</i> .....   | 226 |
| <i>Maqâm-e Alwan</i> .....   | 229 |
| <i>Maqâm-e Bâriya</i> .....  | 232 |
| <i>Maqâm-e Pâwamuri I</i> .....  | 235 |
| <i>Maqâm-e Pâwamuri II</i> .....   | 237 |
| <i>Maqâm-e Jelow Shâhi</i> .....   | 239 |
| <i>Maqâm-e Bâya Bâya</i> .....   | 244 |
| <i>Maqâm-e Sawâr Sawâr</i> .....   | 246 |
| <i>Maqâm-e Khân Amiri</i> .....  | 250 |

**CHAPITRE VIII : Spécificités des danses traditionnelles dans leurs pratiques culturelles .....253**

|  |     |
|--|-----|
| <b>1. <i>Halparke</i>, danse ethnique et rituel kurde</b> .....                | 253 |
| <b>2. Dimension socio-ethnologique</b> .....                                   | 254 |
| 2.1. La danse kurde comparée aux autres danses ethniques de l'Iran .....       | 254 |
| 2.1.1. Les particularités majeurs des danses ethniques .....                   | 255 |
| a. Danse en groupe symbolisant l'unité culturelle et ethnique.....             | 255 |
| b. Le contact physique et la danse mixte (ensemble des hommes et des femmes).. | 256 |
| 2.2. Le rôle sociale du <i>halparke</i> .....                                  | 258 |
| <b>3. Dimension musicologique</b> .....  | 258 |
| 3.1. Interprétation et fonctionnalité .....                                    | 258 |
| 3.2. Les caractéristiques des mélodies .....                                   | 259 |

## CHAPITRE IX : Les instruments et leurs pratiques.....262

|   |     |
|---|-----|
| <b>1. Instruments à vent (aérophone)</b> .....          | 263 |
| 1.1. Le <i>zurnâ</i> .....                              | 263 |
| 1.2. Le <i>shemshâl</i> .....                           | 269 |
| 1.3. Le <i>dozale</i> .....                             | 272 |
| 1.4. Le <i>narme-nây</i> .....                          | 277 |
| 1.5. Le <i>belvir</i> .....                             | 281 |
| <b>2. Instruments à cordes (chordophone)</b> .....      | 284 |
| 2.1. Le <i>tanbur</i> .....                             | 284 |
| 2.2. Le <i>divân</i> .....                              | 291 |
| <b>3. Les percussions (membranophone)</b> .....         | 295 |
| 3.1. Le <i>daf</i> .....                                | 295 |
| 3.2. Le <i>dohol</i> .....                              | 302 |
| 3.3. Le <i>do-table</i> .....                           | 305 |
| 3.4. Le <i>çaple</i> .....                              | 307 |
| <b>Résumé et Conclusion</b> .....                       | 310 |
| <b>Glossaire des termes techniques</b> .....            | 314 |
| <b>Bibliographie kurde et persan</b> .....              | 318 |
| <b>Bibliographie latine (français et anglais)</b> ..... | 322 |
| <b>Discographie</b> .....                               | 327 |
| <b>Index</b> .....                                      | 331 |



## Contenu du cd Mp3

1. Le *hore* :
  - 1.1. Alinazar Manuchehri
  - 1.2. Sey Qoli Keshavarz
  - 1.3. Asrin Safari (femme)
  - 1.4. *Hore* Dodangi (duo) : Asrin et Ahmad
2. Le *mur* : Breâgojar Tahmâsebi
3. Le *siâw-çamane* : Osmân Hawrâmi
4. Le *bayt* : Xezer Qâderi
5. Le *strânâ yazidi*
6. Les *maqâm-s* du *daf* : Sheikh Salâmiyye
7. Les *maqâm-s majlesi* : Dix-neuf *maqâm-s* dans la transcription deuxième partie.

Musicien : Ali Akbar Moradi, au *tanbur*

- 7.1. *Maqâm-e Sar-Tarz*
- 7.2. *Maqâm-e Saru- khâni*
- 7.3. *Maqâm-e Gharibi*
- 7.4. *Maqâm-e Majnuni ou Duâla*
- 7.5. *Maqâm-e Majnuni Lâwa-lâw*
- 7.6. *Maqâm-e Sahari*
- 7.7. *Maqâm-e Qatâr*
- 7.8. *Maqâm-e Hejrâni*
- 7.9. *Maqâm-e Tarz-e Rusam*
- 7.10. *Maqâm-e Gel wa darah*
- 7.11. *Maqâm-e Gol wa Khâk*
- 7.12. *Maqâm-e Alwan*
- 7.13. *Maqâm-e Bâriya*
- 7.14. *Maqâm-e Pâwamuri I*
- 7.15. *Maqâm-e Pâwamuri II*
- 7.16. *Maqâm-e Jelow Shâhi*
- 7.17. *Maqâm-e Bâya Bâya*
- 7.18. *Maqâm-e Sawâr Sawâr*
- 7.19. *Maqâm-e Khân Amiri*