



Abdullâh Nazriev

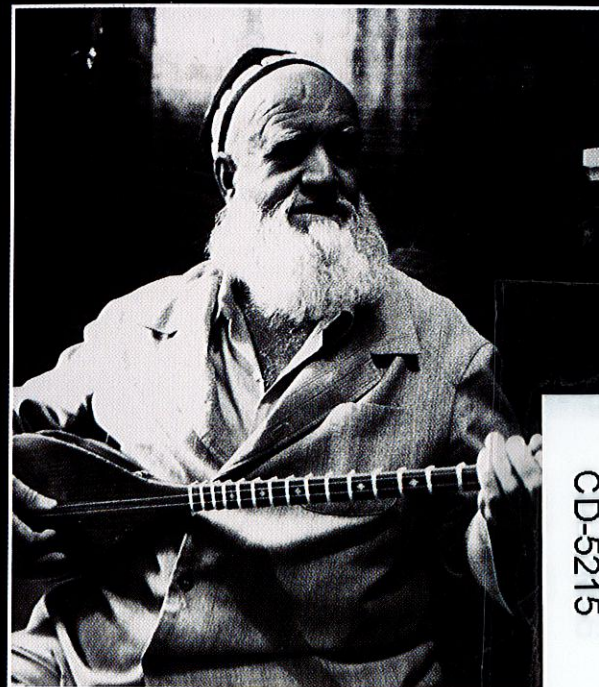
MEDIATHEQUE MOB



E378101

TADJIKISTAN

Chants des bardes / *Songs of the Bards*



CD-5215

AIMP LVI
Archives internationales
de musique populaire
Musée d'ethnographie
GENÈVE



CD-973

Enregistrements / *Recordings*: Jean During (1990-92)
Texte de présentation / *Accompanying notes*: Jean During
Photographies / *Photographs*: Jean During
Traduction anglaise / *English translation*: Isabelle Schulte-Tenckhoff
Montage digital / *Digital editing*: Jean-Claude, Chabin Communication

AIMP LVI

ARCHIVES INTERNATIONALES
DE MUSIQUE POPULAIRE

Musée d'ethnographie - CP 191

CH-1211 Genève 8

Tél. + 41 22 / 418 45 50

Fax + 41 22 / 418 45 51

E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

Collection dirigée par Laurent Aubert

Series editor: Laurent Aubert

CD-973

Disques VDE-GALLO

Ale 31 - CP 945

CH-1000 Lausanne 9

Tél: +41 21 / 312 11 54

Fax: +41 21 / 312 11 34

Site internet: <http://www.vdegallo.ch>

E-mail: vdegallo@span.ch

© 1998 AIMP & VDE-GALLO

Ⓟ 1998 VDE-GALLO

Illustration recto / *Front cover*: Shunqar Adinebeg jouant du *dutâr* / *playing the dutâr*.

Tadjiks du Nord et du Sud

Les Tadjiks constituent un grand peuple d'origine indo-iranienne réparti au Tadjikistan, au Nord de l'Afghanistan et dans plusieurs régions de l'Ouzbékistan, notamment à Boukhara et Samarcande. Leur langue littéraire, récemment baptisée tadjik, est une forme assez pure de persan; mais leurs parlers s'en distinguent par la phonologie et par certains traits lexicaux et grammaticaux qui en font des dialectes bien distincts.

Le Tadjikistan, dont une partie était autrefois appelée Boukharie orientale, devient en 1929 une des républiques socialistes de l'U.R.S.S. qui finit par déclarer son indépendance en 1991. Ses 143'100 km² comptent 93% de reliefs montagneux, peuplés de près de 6 millions d'habitants avec une importante minorité turcophone ouzbek (au Nord-Est et Sud-Ouest). Environ deux millions de Tadjiks ou tadjikophones vivent également en Ouzbékistan.

Une carte musicale du Tadjikistan doit d'abord séparer deux zones bien distinctes malgré certains éléments communs: 1. le Nord, où l'on pratique un genre savant partagé avec les Ouzbeks (*Shash maqâm* boukharien à Panjkent et *Chahâr maqâm* du Ferghana à Khojend et Isfara); et 2. le

reste du pays, où fleurit l'art des *hâfiz*, les bardes tadjiks. Cette aire culturelle peut s'étendre au nord de l'Afghanistan, de l'autre côté du fleuve Panj qui tient lieu de frontière. Au sein de cet ensemble, le Badakhshân occupe une place particulière, due en partie à des différences linguistiques (on y parle, outre le tadjik, des dialectes pamiriens comme le shoghânî, roshânî, wakhi). La culture et la musique tadjikes du Sud présentent une grande unité malgré les difficultés de communication dues au relief montagneux. On peut néanmoins discerner des nuances de style entre d'une part la région de Karâtegin (capitale Garm) et de Darwâz (Qala-i Khum), d'autre part celle de sa capitale Kulâb. Ce sont ces deux importants foyers musicaux qui sont représentés sur ce disque.

Ce découpage en aires musicales est rejeté par certains bardes, affligés de voir leur pays déchiré par des querelles régionales. Les affrontements entre Kulâbis et Garmis, entre le Sud et le Nord, ont mis le pays à genoux, tandis que le Badakhshân est devenu un territoire indépendant, enclavé entre la Kirghizie, le Tadjikistan, la Chine et l'Afghanistan. Davlatmand Kholov, le plus fameux barde actuel, ne reconnaît que deux traditions: celle du Nord et celle du

Sud que l'on peut appeler globalement *kuhestâni*, «montagnarde». Pour lui, la musique du Badakhshan et de Kulâb ont la même racine. Négligeant les affinités entre les genres populaires du Nord et du Sud, en bon *kuhestâni*, il réfute les origines tadjikes de la musique classique et semi-classique du Nord et la qualifie de turkestanais ou turco-mongole. Ainsi est abandonné aux Ouzbeks le *Shash maqâm*, ce trésor national qui, il y a encore une décennie, faisait la fierté de la nation tadjike.

Vers un classicisme et une musique nationale

Le fait d'écarter la musique classique tadjike boukharienne ne nuit aucunement, dans l'esprit des Tadjiks d'aujourd'hui, au prestige de leur patrimoine musical. Bien que pour le mélomane impartial, la musique des bardes tadjiks soit d'un niveau beaucoup moins sophistiqué, certains font remarquer qu'elle est très riche du point de vue modal et que l'on y retrouve les douze modes (*maqâm*) des anciens traités. Ainsi l'on tente d'élaborer une autre musique qui puisse représenter la nation entière, quitte à lâcher le Nord et à empiéter sur l'Afghanistan, de l'autre côté du fleuve

Panj, où l'on retrouve tous les styles tadjiks du Sud.

Mais la composante "classique" de l'art des bardes n'est pas seulement la conséquence d'une nouvelle approche esthétique liée à la demande d'une nation reconstituée, elle est à la racine même des formes et du message de cette musique. En effet, en plus des quatrains ou quintains de facture populaire, les bardes chantent une poésie classique sur une métrique quantitative savante dérivée de la prosodie arabe, où des auteurs mineurs côtoient les plus grands poètes persans comme Hâfêz ou Rumi, les mêmes que chantent les maîtres de Boukhara. Il ne s'agit pas ici de plaquer des paroles éloquentes sur des mélodies populaires, quoique cela puisse arriver, mais bien plutôt de composer en partant du texte. N'importe quel chanteur ou chanteuse traditionnel n'est pas un *hâfiz*. Un véritable *hâfiz* doit avoir un style personnel; pour avoir un style, il doit composer; pour composer, il doit connaître les règles de la poésie (métriques notamment) et tirer son inspiration de la forme du poème et de son contenu. Cela suppose une culture, des bases philosophiques, religieuses et littéraires, et une sensibilité particulière. Davlatmand explique que le *hâfiz* doit plonger et nager dans la mer (*bahr*) du

poème, que la mélodie doit émaner de la douleur du poème (*az dardi ghazal*), de la signification du texte (*ma'nii matn*).

Sens et intelligibilité

Ainsi la vocation spirituelle (*ma'navi*) de leurs chants transparaît dans le concept de signification (*ma'ni*, même racine) que la mélodie met en relief. Les Tadjiks voient l'origine de leur musique d'art dans la cantillation des textes zoroastriens (*ghata*) et se réclament du fameux musicien de cour Bârbad (VII^e siècle), dont le lieu de naissance a été récemment "retrouvé" aux portes du Pamir (Darvâz). Cette affirmation d'origines immémoriales reflète une réalité: d'une part on chante toujours les premiers poètes persans (comme Rudaki, le poète de Boukhara); d'autre part, la musique populaire dont s'inspirent les bardes présente des traits spécifiques qui sont vraisemblablement très anciens. Le Tadjikistan, pays d'accès difficile et au mode de vie rural et pastoral très stable a préservé sa culture musicale des influences étrangères et des grands changements. Non seulement le tadjik littéraire est moins affecté par la langue arabe que le persan, mais l'antique langue de l'Asie Centrale, le sogdien, est encore parlé dans certaines régions. Il y a donc de bon-

nes raisons de penser que la musique a également conservé beaucoup de traits anciens et s'est développée de façon endogène.

C'est en particulier le cas pour l'art des *hâfiz*, dont le cadre familial est davantage rural qu'urbain, ce qui l'a empêché jusqu'ici de devenir classique ou savant.

La musique professionnelle tadjike: les *hâfiz*

Malgré leur registre poétique éminemment classique et leur haut degré de professionnalisme, la musique des *hâfiz* ne peut pas (ou pas encore) se ranger dans la catégorie dite classique. Cela tient entre autre au fait que le classicisme (la "grande musique") se définit par opposition à des genres non classiques ou mineurs. Or dans la culture proprement tadjike, loin des grandes métropoles cosmopolites et des cours, comme du reste dans les cultures nomades d'Asie Centrale (kazakhe, turkmène, kirghize), il n'y a pas de clivage bien tranché entre écrit et oral, lettré et populaire, ou entre classes (bourgeoisie et masses laborieuses).

Mais, bien que les *hâfiz* soient des chanteurs d'audience populaire en ce sens qu'ils touchent toutes les catégories d'auditeurs, il convient de distinguer des nuances dans

leur qualification et leur degré de professionnalisme.

De nos jours, certains grands bardes jouissent d'un statut de vedette; ils sont diffusés régulièrement à la radio, donnent des concerts et enseignent dans des conservatoires, sans pour autant négliger le contact direct avec le public au sein des fêtes *toy* (notamment les noces et circoncisions), où ils sont très demandés et rémunérés en fonction de leur notoriété. Dans ce contexte, ils se produisent avec des accompagnateurs et utilisent des moyens de sonorisation puissants, mais médiocres, notamment le synthétiseur qui éclipse de nos jours l'accordéon.

D'autres, plus traditionnels, se contentent d'un ou deux accompagnateurs et s'en tiennent aux instruments nationaux, privilégiant toujours le petit luth à deux cordes *dutârche*. Un des premiers dans cette voie fut Aka Sharif Jurâye (m. 1961), originaire de Darvâz (Qal'a-i Khum), qui donna à cet art ses lettres de noblesse en composant notamment de belles pièces où les matériaux locaux sont arrangés dans l'esprit boukharien. Comme tout grand *hâfiz*, il eut des imitateurs, et ses airs sont maintenant connus de tous: Talqincha-i Navâ, Sâqi nâma-i Navâ, Mostazâdi Kuhestân, Talqin-

i Kuhestân, Ufar (terme qui a le sens de danse). D'une manière générale, la musique des *hâfiz* a sa source dans les mélodies et les rythmes populaires; mais, en retour, leurs arrangements et créations rejoignent le répertoire populaire.

Plus près de nous, c'est Adine Hashimov (1937-1994) qui porta sa marque sur la tradition de Kulâb. Un disque consacré aux *hâfiz* se devait de rendre un bref hommage à ce maître dont la disparition récente et prématurée laisse toujours un grand vide dans la corporation. On peut citer aussi Tchâr Sulama de Garm, Qurbân Beg du Badakhshan, Abdullâh Nazriev de Darvâz, ainsi que Nuqra, une des seules femmes qui soit considérée non comme une simple chanteuse, mais comme une *hâfiz*, c'est-à-dire quelqu'un "qui comprend ce qu'elle chante".

Ce que l'on attend d'un grand *hâfiz*, ce n'est pas la beauté et la virtuosité de la voix, mais l'originalité et le style (*ostub, mâherat*), le goût dans la mise en musique et dans le choix des poèmes. S'il ne possède pas ces qualités, le *hâfiz* restera un amateur chantant pour son plaisir et celui de son entourage. Certains grands *hâfiz* parvinrent à définir des styles régionaux qui furent adoptés par tous les autres, comme

Aka Sharif, Adine Hâshimov de Kulâb ou, plus récemment, Davlatmand Kholov, dont les chants sont des arrangements d'airs du Pamir.

Hormis ces personnalités marquantes, on trouve dans chaque bourgade un paysan, instituteur, chauffeur, artisan ou autre, doté d'une voix agréable et puissante, et détenteur d'un bon répertoire. Il chante pour ses proches et dans toutes les occasions festives où l'on ne manque pas de l'inviter avec une ou deux personnes de son entourage, qui l'accompagnent ou chantent à l'unisson. Il n'en attend aucune rémunération même s'il accepte volontiers un présent, mais cela n'enlève rien à la considération qu'on lui porte. Non seulement il a une compétence artistique, mais il est un lettré qui manie une langue raffinée et difficile au service d'une sagesse, d'une morale, de sentiments élevés ou brûlants.

Certains d'entre eux tentent leur chance à la capitale, à moins qu'ils n'y aient appris leur art, dans une école de musique, loin des montagnes et des ruisseaux, ou simplement en écoutant les autres. Leur style prend alors une autre direction: la voix, habituée aux artifices de l'amplification, se fait plus douce, plus sentimentale; elle ne se lance plus avec force vers le ciel, à l'écoute d'un

écho lointain renvoyé par les montagnes, comme dans le genre *falak*; le jeu instrumental se développe et se raffine; on étend le répertoire par des emprunts aux traditions locales qui sont réunies dans les villes; le sens du rythme se fixe avec la nécessité de jouer en groupe. En contrepartie, on développe des formes musicales plus amples et plus difficiles; chacun met un point d'honneur à trouver son propre style ou du moins à créer ses propres arrangements ou compositions et, dans l'ensemble, la démarche de ces nouveaux bardes correspond à un mouvement vers le classicisme favorisé par le changement de contexte.

Formes et textes

Les deux formes fondamentales sont le *falak* (lit. "firmament", "fatalité") et le *râghi*. A l'origine, le *falak* se chantait durant les récoltes, lorsque les travailleurs étaient loin de chez eux. Aussi se faisait-il sans instrument, et en rythme non mesuré. Son thème est généralement la douleur de la séparation et de l'éloignement, la cruauté du destin et la brûlure de l'amour. Cette forme est parfois enchaînée à un ou deux chants mesurés appelés également *falak*, la partie non mesurée étant appelée *falaki dashti* (de la plaine). Le *falak* demande une voix aiguë

et puissante qui descend lentement dans le grave. Le *râghi*, au contraire, se chante dans un registre moyen accessible à tous, et est toujours mesuré. Certains mettent ce terme en rapport avec les *râg* de l'Inde, mais il semble plutôt tirer son nom d'une région du Pamir. Ces deux formes sont d'origine populaire.

Les *hâfiz* s'inspirent de leurs mélodies pour chanter les fameux poètes classiques dits tadjiks ou "indiens" comme Khojandi, Bedil, Amir Khosrow, Lâyiq, Haji Hosayn, ou persans comme Sa'di, Hâfez, Jâmi, Rumi, Khayyâm, etc. Si nulle part dans le monde iranien ces poètes ne sont aussi populaires qu'au Tadjikistan, c'est probablement parce que les *hâfiz* les ont mis en musique et chantés sur des mélodies simples à retenir et admirablement bien adaptées à l'expression d'une poésie qui elle-même, dans bien des cas, était pensée et conçue comme un chant, si bien qu'avec un peu d'attention, on peut entendre la mélodie qui s'en détache naturellement.

Mais la grande poésie ne forme qu'une partie de l'art des bardes. De nombreuses chansons sont faites sur des vers anonymes syllabiques, dans une langue dialectale, et sur des mètres syllabiques.

Tout ce répertoire est classé en douze genres qui peuvent se grouper en cinq grandes catégories dont les trois premières sont les plus répandues: 1. sentimental: amoureux (*âsheqâne*), sur le sentiment d'exil (*gharibi*), sur la douleur et la nostalgie (*gham u anduh*), sur le dénuement, la misère morale (*nâchizi, nâdâri, bi navâ'i*); 2. moral (*akhlâqi, qeydavi*), maximes et sagesse (*pand u nasi'at*), sur la déception de l'amour et la précarité du monde (*bi vafâ'i*), discussion entre la terre et le ciel; 3. festif: de nouvel an (*nowruzî*), de noce (*toyâne*); 4. religieux: louange au Prophète et à la sainte famille, Ascension du Prophète, de mendiants religieux ou de derviches (*qalandari*); 5. narratif: épique (*harbi u zuri*), patriotique (*vatani*).

Instruments

Tous les bardes du centre du Tadjikistan, amateurs ou professionnels, de préférence à tout autre instrument, s'accompagnent au luth *dombra* ou *dombrak* qui est aussi appelé *dutâr-i mayda* ou *dutârche* (litt. «petit *dutâr*»). La simplicité de sa facture et de sa conception atteste son ancienneté. Il est traditionnellement taillé avec son manche dans un seul bloc de bois d'abricot; mais, dans les spécimens plus récents, il peut être

en mûrier ou noyer, et son manche peut être rapporté. Ses deux cordes en nylon sont toujours accordées en quarte, et leur longueur est d'environ 50 à 53 cm. L'absence de frettes permet des nuances, des micro-intervalles et des glissandos; mais certains chanteurs lui ont adjoint des frettes tout en lui donnant des dimensions plus grandes, ce qui augmente son volume sonore. Cette variante s'approche du *dutâr* auquel il a emprunté son nom. C'est un instrument de ce type qui est joué par Nazriev et Shunqar Adine Beg.

Un autre instrument apprécié des *hâfiz* est le *setâr*, que l'on joue en particulier à Darvâz, dans le Badakhshân, en Afghanistan et dans le Nord du Pakistan, et qui est probablement à l'origine du *sitâr* indien. C'est un grand luth à long manche, dont la caisse est taillée dans un tronc de mûrier, parfois d'un seul bloc avec le manche qui est creux. Le *setâr* avait trois cordes (d'une longueur vibrante d'environ 80 cm.), qui furent doublées, donnant un ambitus de trois octaves. Récemment on a ajouté au *setâr* du Tadjikistan trois autres cordes de résonance sur le côté, soit neuf cordes. Le modèle à six cordes se trouve encore chez les Tadjiks du Xinjiang.

Le *ghijak* ou *jighak* est une vièle à archet dont la caisse est un bidon métallique rectangulaire de récupération, traversé d'un manche en bois tourné monté de trois cordes métalliques.

Le *tablak* n'est autre qu'une variété de *darbuka*, tambour-gobelet en terre cuite, dont la présence au centre du Tadjikistan est une énigme pour les organologues. Le *dâyra* est un tambour sur cadre d'environ 40 cm. de diamètre, recouvert d'une peau de chèvre. Des anneaux sont parfois disposés sur la face interne du cadre en guise de sonnailles.

Modes et rythmes

Les modes tadjiks sont conçus comme les antiques *jens* arabes ou les "genres" grecs: ce sont des tétracordes ou des pentacordes, parfois étendus jusqu'à six notes, mais jamais à l'octave entière. Les mélodies demeurent dans un registre étroit; mais, dans la musique instrumentale, on enchaîne souvent plusieurs séquences dans un ordre ascendant. Les intervalles en usage sont à peu près ceux d'une gamme de 12 demi-tons chromatiques à l'octave. Si l'on distingue des intonations intermédiaires qui justifient la préférence pour les instruments non frettés, le système n'utilise pas de 3/4

de tons comme au Moyen-Orient, excepté au Pamir chinois.

Dans l'ensemble des mélodies tadjikes, les modes les plus courants sont les suivants, donnés à partir du *dotârche*, luth à deux cordes accordé sol-do: la SOL fa mib réb DO (si) — lab sol FA mi réb DO (si) — la si DO ré mi fa sol — si do ré Mib.

Le chromatisme est un trait typique de cette musique qui témoigne probablement d'un état antique de la musique orientale, antérieur au système des modes conçus sur l'octave, comme chez les théoriciens Grecs, indiens puis arabes et persans: si do Réb ré mib (mi)... — fab mib réb DO.

Tous ces modes peuvent s'enchaîner, avec un déplacement progressif vers le registre aigu. Le concept de *maqâm* n'y est utilisé que par analogie avec le *maqâm* classique et pour rendre compte de certains genres modaux qui s'en rapprochent; mais on ne peut établir de relation précise entre le *maqâm* classique et les chansons tadjikes des montagnes.

Les pièces ont souvent trois parties: introduction instrumentale (*darâmad*), chant (*âvâz*), danse (*ufar*), et les chansons s'enchaînent par groupes de trois ou quatre. Les cadres rythmiques sont limités à 4, 5, 6 ou 7 temps, mais permettent de rendre les

mètres classiques (*aruz*) faits de successions de brèves et longues. De même, les contours mélodiques sont peu contrastés et suivent de près les inflexions naturelles de la récitation, de manière à en exalter toute la force expressive. Ces rythmes sont relativement courts et rapides, excepté au Badakhshan où tous les tempos sont nettement plus lents.

Les artistes

La sélection présentée ici a été tirée d'une douzaine d'heures d'enregistrements collectés entre 1990 et 1992 dans différentes villes et villages du Tadjikistan. Elle a été faite selon des critères d'authenticité et de qualité, et de façon à donner une idée de la variété des styles des *hâfiz*.

Aka Sharif Jurayev fut le plus grand barde de son époque. Il composa et arrangea de nombreux airs dans le style de Darvâz. Son élève le plus proche et le plus choyé est Abdullâh Nazriev (né en 1930). Il vit à Dushanbe, chante peu en raison de son âge, mais enseigne l'art des *hâfiz* à l'Ecole supérieure de musique. Son fils Isma'il, qui chante avec lui, est également un très bon barde; mais son activité principale est l'enseignement de la philologie.

Un autre élève d'Aka Sharif fut Shunqâr Adinebeg, enregistré ici trois ans avant sa

disparition en 1995, alors qu'il avait cessé ses activités professionnelles.

Adinebeg eut pour élève Abdullâh Mamadshâyev, qui séjourna à Dushanbe avant de retourner ensuite dans sa province natale comme directeur d'un collège. Là, il retrouva Batchebeg Shâbegov (n. 1914), son premier maître, et donna souvent des concerts avec lui. Celui-ci vit au village de Barawn près de Vanj, entouré d'une grande famille. Tout en apprenant la musique avec Shâhbeg Mirzâzâde, il fit ses études à l'Institut pédagogique de Gharm. Il devint instituteur, dirigea un groupe musical d'amateurs et travailla au théâtre de Gharm. Il participa à plusieurs festivals à Dushanbe et à Moscou en 1939, 1947 et 1960. Son répertoire est constitué de *râghi*, de *falak* et de *maqâm* typiques de la région de Darvâz et du rayon de Vanj. Il joue de tous les instruments traditionnels, mais de préférence le *setâr*.

Il a eu plusieurs élèves dont ceux qui l'accompagnent ici: Nazari Vazirov, qui n'a jamais quitté la région, et Abdullâh Mamadshâyev.

Adine Hashimov (1937-1994) appartient à une autre tradition régionale, celle de Kulâb dont il fut le plus éminent représentant, et la référence pour toute une génération de *hâfiz*.

Umar Timur avait environ trente ans en 1990. Il représente la nouvelle génération de bardes de Kulâb, dont le niveau musical est relativement plus sophistiqué que la moyenne. Cas rare, il s'accompagne lui-même au *ghijak*, instrument sur lequel il joue aussi des pièces de sa composition.

Sanâvar Londokov, né en 1929, habite au village de Raw, dans la région de Vanj. Son degré d'instruction est moyen et il exerce le métier de chauffeur de camion. Il joue du *setâr* et chante ici avec son frère.

Agé d'environ 50 ans en 1990, Sharif Nazirov exerce le métier de chauffeur de camion. Il vit avec ses neuf enfants à Langar, dans la région de Komsomolâbad et de Saghir Dasht. Sa mère jouait du *dutârche* et lui-même joue sur l'instrument de son père, qui date d'une cinquantaine d'années. Il ne chante pas, mais joue le répertoire du *dutârche* qu'il a appris auprès de Hakim Mahmudov, le plus grand maître de cet instrument, ainsi que de la vièle *ghijak*.

Les enregistrements

1. *Falak* et deux *rubâ'i*

Interprétés par Abdullâh Mamadshâyev (chant et *dombrak*), Nazari Vazirov (*ghijak*) et Batchebeg Shâbegov (*setâr*) avec accompagnement de *dâyra* (Barawn, mai 1990).

Après l'introduction le rythme initial est quasiment en 6/8, mais il passe insensiblement à sept temps. Les textes sont des quatrains populaires sur le thème de l'exil, typique des chants dits *falak*: "Ce coeur gémit comme gémit la vièle / Ce coeur brûle tel un kebab. [...] O firmament, quel destin misérable tu as tracé pour moi..."

2. Ghazal de Lâhuti

Interprété par Adine Hashimov (chant et *dombra*) et son fils (chant et *tablak*) (Paris, novembre 1991).

L'interprète découpe les vers de façon tout à fait curieuse, ménageant des pauses au milieu des mots. "Hier soir j'étais assis avec le rossignol du firmament, au même endroit / En ce lieu on parlait du papillon... / Pleurant et gémissant, je me suis joint au rossignol et au papillon / Il brûlait tout entier du désir de voir ce qu'il y avait" (*Neshestam dush man va bulbuli falak yek jâ*).

3. Navâ-i Vanj et deux chants de noce

Interprétés par Batchebeg Shâbegov (chant et *setâr*), avec accompagnement de *dâyra* (Barawn, mai 1990).

Le poème, en dialecte local, appartient au genre populaire qu'on chante pour le fiancé dans les fêtes de mariage. La mélo-

die peut servir à d'autres poèmes célébrant le fiancé, comme le fameux Shâh mubârak.

4. Solo de *dombrak*

Interprété par Sharif Nazirov (Langar, mai 1990).

5. Deux *ghazal*

Interprétés par Umar Timur (chant et *ghijak*), avec accompagnement de *dâyra* (Kulâb, mai 1990).

a. "Le prophète du temps, sorti de sa retraite dans le désert du Hejâz, apparut / Une caravane apparaîtra, venant d'une région lointaine / Sur le visage des serveurs, j'ai vu l'aura du Roi / De la poussière des pas du page (*Ayyâz*), surgiront les flammes du roi Mahmud" (*Khizri vaqt az khalvati dashi hijâz âyad borun...*).

b. "O oeil qui ne vois que les apparences, cesse de regarder ce monde, réveille-toi de ton sommeil profond" (*Ey tchashmi jahânbin be tâmâshâi jahân khiz... Az khâb garân khiz*). Il s'agit d'un poème du genre moral, dont le refrain ("réveille-toi...") a été l'objet d'une interprétation politique et est devenu un slogan durant les périodes de contestation.

6. Deux *ghazal*

Interprétés par Delâvar Shâh (chant et *dutârche*), avec accompagnement d'accordéon et de *tablak* (Saghir Dasht, mai 1990).

a. "Où vas-tu toute seule, ô mon cyprès, drapée d'un voile / En te voyant arriver avec ton fichu blanc je perds connaissance / Je n'ai pas la force de te rencontrer / Sans même te voir, je deviens fou et je délire..."

b. "Le parfum de la rivière Muliân surgit maintenant, le souvenir de l'affectueux ami surgit maintenant". Ce sont les vers célèbres que Rudaki (Xe s.) chanta au Roi qui ne voulait pas quitter le campement d'été pour rentrer dans sa capitale: *Buyi juyi Muliân âyad hami / Yâdi yâri mehrabân âyad hami...* En entendant l'évocation de la rivière de Boukhara et les amis qui l'attendaient, le roi fut saisi par une profonde nostalgie et fit aussitôt lever le camp.

7. *Rubâ'i, ghazal et mukhammas*

Trois chansons interprétées par Abdullâh Mamadshâyev et le groupe de Vanj (mai 1990, Barawn).

A une mélodie type, on peut adapter quelques vers tirés d'un poème de son choix. Une fois de plus, c'est le genre galant (et classique) qui inspire les musiciens; mais à l'écoute, le sens n'apparaît pas toujours clairement.

a. "A cause de sa stature de fée je me détruis lentement, lentement / La douceur du sommeil ne vient plus sur mes yeux, doucement..."

b. "Si je ne suis pas amoureux, que signifient mes pleurs ? / Que voudraient dire ces larmes de sang, ce teint jaune, ces soupirs douloureux ?"

c. "Avec sa stature élancée elle m'a rendu fou / Je me suis écroulé à ses côtés, elle m'a rendu fou / Ton visage semblable à une rose seraie m'a rendu fou / Sur tes joues rosies par le vin s'enroulent tes boucles parfumées..."

8. *Ghazal soufi de Rumi*

Interprété par Shunqar Adinebeg (chant et *dutâr*) (Dushanbe, février 1992).

Shunqar rapporte que, même durant la période soviétique, il était parfois invité par des soufis qui se réunissaient dans une mosquée et lui demandaient de chanter des poèmes mystiques ou sapientiaux (*pand u nasihat*) de Jami, Bidel ou de Shams-i Tabriz (Rumi), comme celui-ci.

"Je passais au petit matin... / J'ai vu un ascète passer dans la rue, titubant et ivre. / L'ascète a pris ma main et m'a amené au couvent de l'Amour... / Le jardin était ivre, les merles et les perroquets étaient ivres..."

9. Duo de *setâr* et *dombrak*

Interprété par Sanubar Londokov de Raw et son frère, sur un rythme en 7/8 (Raw, mai 1990).

10. *Ghazal*

Interprété par Sanubar Londokov (chant et *setâr*), accompagné par son frère (Raw, mai 1990).

Ce poème d'amour (*Ey setamgâr*, "O fauteuse de trouble") semble de facture classique, mais avec des éléments dialectaux et une prononciation difficiles à saisir.

11. Trois *rubâ'i*

Interprétés par Abdullâh Nazriev (chant et *setâr*) et ses fils Isma'il et Davlat (Dushanbe, février 1992).

Malgré leur ton dramatique, ces quatrains populaires (*rubâ'i*) appartiennent au genre que l'on chante dans les fêtes de noce, car le thème de la séparation est complémentaire de celui de l'union.

"J'ai pris une route, j'ai vu une double lune, je l'ai saluée, elle ne m'a pas regardé, ma chère. Là ou elle passait, l'herbe verdoyait. Le coeur de mon aimée est fâché contre moi." (*Raftam be râhi, didam du*

mâhi, kardam salâmash, nakard negâhash, habibi man. Râhi barâmad sabzi damida. Deli yâri jân az mâ ramidast).

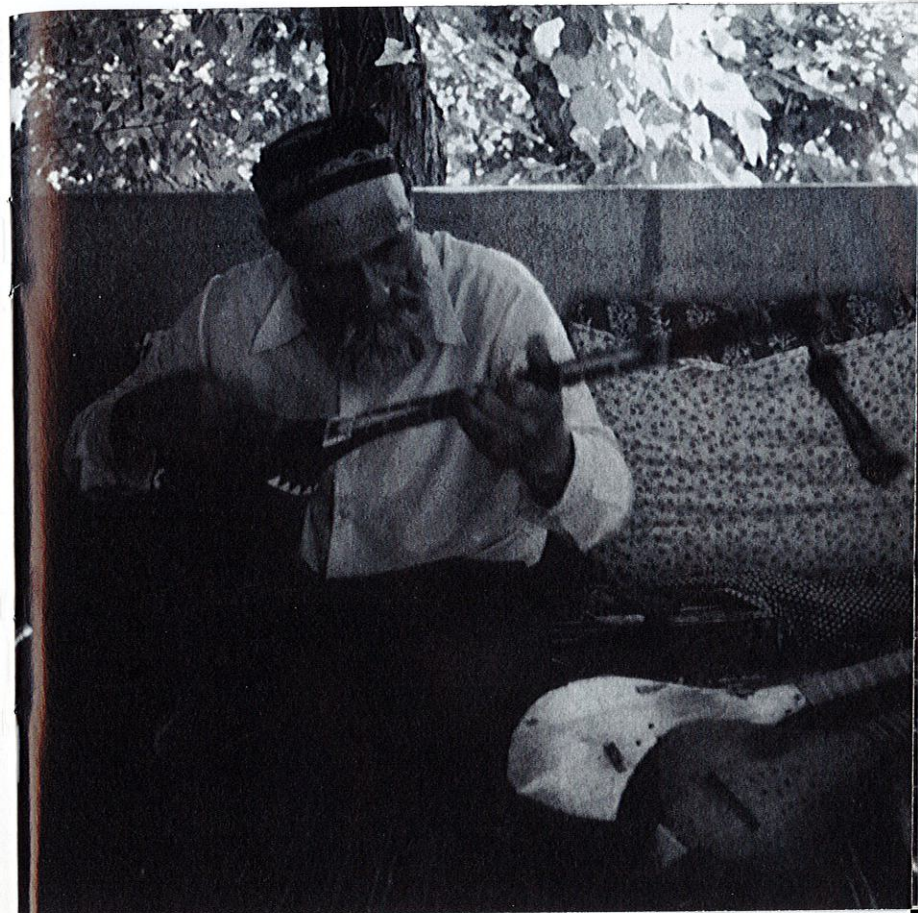
"Cette pleine lune s'est séparée de moi, par la douleur et le regret ce coeur fut frappé. Tu es partie et tu as dit: j'ai un ami, au royaume de Darvâz, qui souffre pour moi. Viens mon aimée, je t'attends sur ton chemin, viens ma chandelle, viens mon papillon, viens ma Leyli..."

Jean DURING

(photo p. 15):
Batchebeg Shâbegov.

(photo p. 16):
Davlat-dust Mohammadov.

(photo p. 17):
Azizbek Ziaev, fameux chanteur épique (*gurguli khân*). / *Ziaev, famous singer of epic songs (gurguli khân)*.





TADJIKISTAN

Chants des bardes / *Songs of the Bards*

Enregistrements (1990-92) et texte de présentation / *Recordings (1990-92) and accompanying notes* : Jean During

1	Falak et deux rubâ'i (Abdullâh Mamadshâyeu)	7'52"
2	Ghazal de Lâhuti (Adine Hashimov)	3'46"
3	Navâ-i Vanj et deux chants de noce (Batchebeg Shâbegov)	6'30"
4	Solo de dombrok (Sharif Nazirov)	5'12"
5	Deux ghazal (Umar Timur)	8'03"
6	Deux ghazal (Delâvar Shâh)	7'36"
7	Rubâ'i, ghazal et mukhammas (Abdullâh Mamadshâyeu)	10'16"
8	Ghazal soufi de Rumi (Shunqar Adinebeg)	3'25"
9	Duo de setâr et dombrok (frères Londokov)	4'16"
10	Ghazal (Sanubar Londokov)	8'58"
11	Trois rubâ'i (Abdullâh Nazriev)	6'59"

DUREE TOTALE: 72'56"

AIMP LVI
ARCHIVES INTERNATIONALES
DE MUSIQUE POPULAIRE
Musée d'ethnographie - CP 191
CH-1211 Genève 8
E-mail : musee.ethno@ville-ge.ch

Collection dirigée par /
Editor : Laurent Aubert

© 1998 AIMP & VDE-GALLO
© 1998 VDE-GALLO

Disques VDE-GALLO
31, rue de l'Alé - CP 945
1000 LAUSANNE 9 (Suisse)
Tél.: +41(0)21/312 11 54
Fax: +41(0)21/312 11 34
Site internet: <http://www.vdegallo.ch>
E-mail: vdegallo@span.ch

Printed in Switzerland
English text inside



LC 3370



7 619



E378097