

KURDISH MUSIC

MUSIQUE KURDE



MUSIQUES & MUSICIENS du MONDE
MUSICS & MUSICIANS of the WORLD

KURDISH MUSIC

Kurdish music belongs to the same family as Persian music, but its main characteristic is the pentacord. The basic structure is a modal development of which the elements are elaborated and organized by improvisation in such a way as always to result in a melodic-rhythmic conclusion. In the musical construction the improvisation at the outset is balanced by means of a measured concluding part. Kurdish music is neither learned music nor folk music, but all in one. Like Persian music, it is passionate, sensuous music, very often tinged with a profound melancholy. Although close to each other, these two worlds are very different and cannot be confused when heard, Persian music being more refined and that of the Kurds being more instinctive and more impulsive.

The people we now call the Kurds are the descendants of a people known to antiquity as the Medes, who played a large part in the founding of the Persian Empire. In his *Anabasis*, Xenophon refers to a wild and warlike people known as the Carduchi. The music of the Kurds would thus be a music of great antiquity which has preserved its originality to the present day.

Nowadays, as in the past, the Kurds live in mountainous regions that are difficult of access, known as the Zagros Mountains. An historian has noted that "the Kurd is inseparable from the mountains. Where

the plain commences he gives way to the Arab, the Turk, the Persian, and on the shores of Lake Van he withdraws in front of the Armenian". Scattered throughout western Iran, eastern Iraq and northern Syria, and eastern Turkey, the Kurds are also found in Soviet Armenia. Some decades ago a number of colonies were established in the Lebanon. Although the Kurds originally possessed their own religion, derived from Mazdaism, and known as the Yezidi religion, the centre of which was in the region of the holy city of Sheikh Adi in the Mosul area (Iraq), today they are for the most part Sunnite Muslims. Their language, which is of Indo-European origin, is related to but quite distinct from Modern Persian. There are two main dialects of Kurdish, the Kurmanchi spoken in Turkey, Syria and Soviet Armenia, and the Sorani spoken in Iraq and Iran. The course of the Great Zab, a tributary of the Tigris, forms a geographical demarcation between the areas where the two speeches are used. There is also a special dialect, the Gorani, spoken by the Zaza Kurds of Turkey.

At first sight, the way a Kurdish musician considers his art may appear disconcerting to a Westerner, for there exists no terminology indispensable in defining the phenomenon of sound. There are no precise terms relating to the art of making music; the rules, the forms, the musical scales are in the Kurdish language all

associated with concrete phenomena. The basic notions are expressed by simple terms taken from daily life and generalized. In Kurdish the word "music" is conveyed by the term "saz", a word of Persian origin which signifies both music and any musical instrument or a particular musical instrument. Another term employed in the same way is "tanbur", which likewise designates music and a particular stringed instrument. This term has long been the subject of a sharp controversy: is the origin of this long-necked lute found in India and attested in ninth-century Poland by Arabic writers to be sought in Sanskrit and does it mean the instrument which gives the "tone"? Does it come from Sumer, as some authorities maintain? Or is it a legacy of the Scytho-Sarmatians and thus of the Caucasian civilizations?

When a Kurdish musician talks about music he never refers to concepts with which we are familiar on account of their formal or expressive connotations. To convey the idea of improvisation he uses a term which means "work", in the sense of "working" an instrument. A musician gifted with great inspiration is spoken of as one who knows what he has to do, a difficulty in execution is interpreted in terms of a mountain that has to be crossed. The construction of a musical form can be presented as the healing of a wound, an idea that reminds one of the thesis put forward by Raymond Ruyer in his book "*La genèse des formes vivantes*".

To denote a particular mode or *maqam* — the Kurds say *maqâmé* — allied *naghmâ*, also cproper names, often women's names, and names of regions and tribes are used. "Dersem", for instance, which is a Kurdish dance, takes its name from a region in Anatolia, and "Sheikhâné", another well-known dance, comes from the region of Djebel Sindjar in northern Iraq. When a *maqam* is designated by a girl's name, for example *maqam Mariamé*, it is understood that the remembrance of the young Mariamé has given rise to a particular melodic motif to which a modal ethos is applied. It could thus be inferred that Kurdish music, like Indian or Arabian music, utilizes an infinite number of modes (*raga* or *maqam*). But this is not so. In fact, the musical art of the Kurds is based solely on the use of one single mode, and this bears witness to the antiquity of this culture which has developed its tradition by preserving a single scale, which the neighbouring peoples call "*kord*" or *kurd* (its characteristic being a minor second followed by a major second) and is none other than the Dorian mode employed by the Flamenco musicians of Spain. Are the Kurds aware of this scale? In terms of the music itself there is no doubt that they are, for if the musician deviates from the degrees prescribed for the mode and determined by the fourteen frets on the *tanboura*, they will notice immediately that this represents a departure from their tradition. But they have never called this scale *kord*. On the contrary, they have always associated

it with the spirit of an ethos. To say that a Kurd is improvising the *maqâmé Kord* in the same way that one would say that a Persian is developing *Shur* or that an Indian is unfolding *Bhairavi*, is a nonsense. One would have to be more precise and say the *maqâmé Abdalé* or the *maqâmé Mariamé*, because it is the structure of the *Abdalé* or *Mariamé* song which displays the *kord* scale.

The similarity between *kord* and the Dorian mode is certainly not a matter of chance. In this connection it is pertinent to point out that the Dorian invasion of Hellas about 1200 B.C. falls within a period very close to that which saw the appearance of the Medes who, like the Dorians, were of Indo-European origin and came from the north. They also established their power on the basis of a society that was chiefly devoted to warlike pursuits. Therefore the definition given by Heraclides Ponticus of Dorian song as "possessing a virile and grandiose character, alien to joy, repudiating slackness, sombre and energetic", seems to apply perfectly to *kord*. Furthermore, in this music the modulation from one mode to another, which is a main factor constituting the richness of the Persian, Arabian and Turkish cultures, is unknown. The Kurdish musician, however, employs with great ingenuity what is known as the art of the metabole, that is, the art of transposition within a mode. Hence the great fluidity of this music which, although based on very simple elements, develops

an astonishing degree of complexity. Although any reference to micro-intervals was originally alien to Kurdish musical thought, many musicians do in fact employ them. This usage may be regarded as accidental; everything depends on the region where the musician lives; the nearer one comes to the Arab world the greater becomes the tendency towards accommodation with the *maqam Bayati* and to make *kord* a *hypo-kord* or an *asâr-kord* (trace of *kord*) or, to cite Heraclides Ponticus again, a Hypodorian, "which is not Dorian at all but is similar to it".

The Kurdish concept of what a musician is also appears to be a somewhat vague one. People will say that a musician is a *sazandeh* or a *hunarmând*, that is, a performer on a musical instrument. It could, however, be said that the Kurdish musician is above all a story-teller, for he always relates a story even when he does not use any words. His language is followed very attentively by the listeners, who anticipate the changes of fortune of the characters. These stories tell of the adventures of heroes or of unrequited love. Sometimes the Kurdish musician may even appear to function as a kind of healer who assuages the afflictions of the listener; the latter will seek out the musician and confide his problems to him: he may have lost the woman he loved, she may have abandoned him, or he may have fallen in love with a woman who will have nothing to do with him, and so on.

Against such a background the Kurdish musician comes into action. He will sing and improvise until his listener is ready to depart in a soothed and relaxed mood. In such cases music acts as a form of social therapy.

The idea of a concert is also quite unknown to the Kurds. Music is made in any surroundings and at any time, by a group of friends seated round a table in a café, under a tree, during a social evening or at a festival. The greater the number of people present, the larger the place of the performance, the more the musician will increase the number of strings on his instrument. The listeners are very attentive, and there is never any hurry. The bards start to tell their story, which can go on for hours. They relate ancient legends which convey an emotion of sadness, and the audience are often seen to weep. Although known in history as a fierce warrior, the Kurd is a tender-hearted and sensitive person.

In a very general manner Kurdish music can be divided into two distinct types. The first could be called daytime music, or music for festivities, characterized by its sharply accented rhythmic and melodic features. The instruments best suited to this kind of music are primarily the *zorna* and the *juzale*, a double oboe made of reed. With the Assyrians and the Kurbat, the nomads who came from the Himalayas and took up a sedentary life in the Syro-Iraqi desert, the Kurds are the most remarkable players of the *zorna* in the

Near East. The terms referring to this kind of music are "govand" or the Arabic words "dabké" and "raqsa". *Govand* originally signified a particular dance, and by extension came to mean any type of dance. *Dabké* denotes a kind of dance found over an area stretching from Greece to the borders of Persia in which the partners, men and women, hold each other by the hand and dance in a semicircle. Over a hundred different *dabké* steps have been enumerated, the best known of which among the Kurds is undoubtedly *dabké Jezraouié*, or the Mesopotamian *dabké*. The word "raqsa" also signifies dancing in general.

The second type of music could be called night music. This is the time when the musicians allow themselves to give expression to moments of great effusion, moments of withdrawal and of silence which contrast with the noisy daytime music. Its characteristic is an improvisation called *lawko* in the mountains and *Lo delal* in the plains. *Lawko* means a beloved one, and by extension any improvised song. *Lo delal* was once a way of singing, and the use of the term was also generalized. The instruments which are used to create this atmosphere of intimacy are quite naturally and above all the human voice, accompanied on the *tanboura* or the *kemenche*, after which come the "pik" reed flutes.

As a Kurdish musician very clearly puts it: "You sing a song... It is not the same thing at night and during the day. If a child

sings a song, it is one thing, but when sung by a woman it will be something different, and it will also vary according as it is performed by young people or old people. A song is not the same in the mountains and in the plains, in the forest

and at sea. It varies every time. In the morning, at noon, in the afternoon or the evening, it is not the same thing..."

CHRISTIAN POCHÉ

1 NAGHMA JABALI WA BINAFSHÉ

*Mohammed Ali Te'djo, meydan saz
Said Hassan, tanboura*

This is the tale of the ill-starred love of Jabali Agha Miré Hakkari for Binafshé Kacha Faresbek. This story, with its endless unexpected developments, can either be sung or simply played on an instrument. The execution takes the form of an alternate improvisation for two *tanboura*, one of which is larger in size and thus deeper toned, called *meydan saz* (a Turkish word, literally the "public square" *saz*), played by Mohammed Ali Te'djo, while the other is smaller and therefore higher pitched, and is played here by Said Hassan. This improvisation is typical of Kurdish music. The modal development works up to a melodic-rhythmic conclusion.

2 MAWAL WA RAQSA, for two zorna and tabl

*Hamo Hassan Ra'sho, 1st zorna
Mohammed Ahmed Ra'sho, 2nd zorna
Hussein Mohammed Ra'sho, tabl (double-headed drum)*

This example of daytime music performed in the open air at festivities, weddings or on various occasions is here played by professional village musicians. The tone of the instrument has great carrying power, and is in fact so loud that the majority of *zorna* players gradually become deaf. *Mawal* is an Arabic word signifying a "non-metrical song". *Raqsa* is the name given to the dances which follow. Performers on the *zorna* can often play for four or five hours on end without needing a rest. They employ a special technique which enables them to breathe while playing. Shifts of the tonic are a characteristic feature of this music.

3 MAWAL WA RAQSA, for two pik, tumbalak and zil

*Hanan Ahmed Nasser, 1st pik
Ahmed Hanan Nasser, 2nd pik
Hussein Hanan Nasser, tumbalak
Hussein Ahmed Abdo, zil*

The form of modal development in this piece is similar to that in the preceding one, but the manner of performance is associated with a certain kind of night music. The *pik* is a small reed flute. The *tumbalak*, which correspond to the *naqqârat*, are two small clay kettledrums covered with a sheep skin or a rabbit skin. The *zil* are copper cymbals in use among the nomadic Kurds. Hanan Ahmed Nasser and his sons are professional village musicians; their function is to lend a colourful and vivid atmosphere to festivities and weddings in all the neighbouring villages.

4 LO DELAL SHERIN HAYAT

Sung by Said Hassan, who accompanies himself on the tanboura. Mohammed Ali Te'djo sustains a drone on the meydan saz.

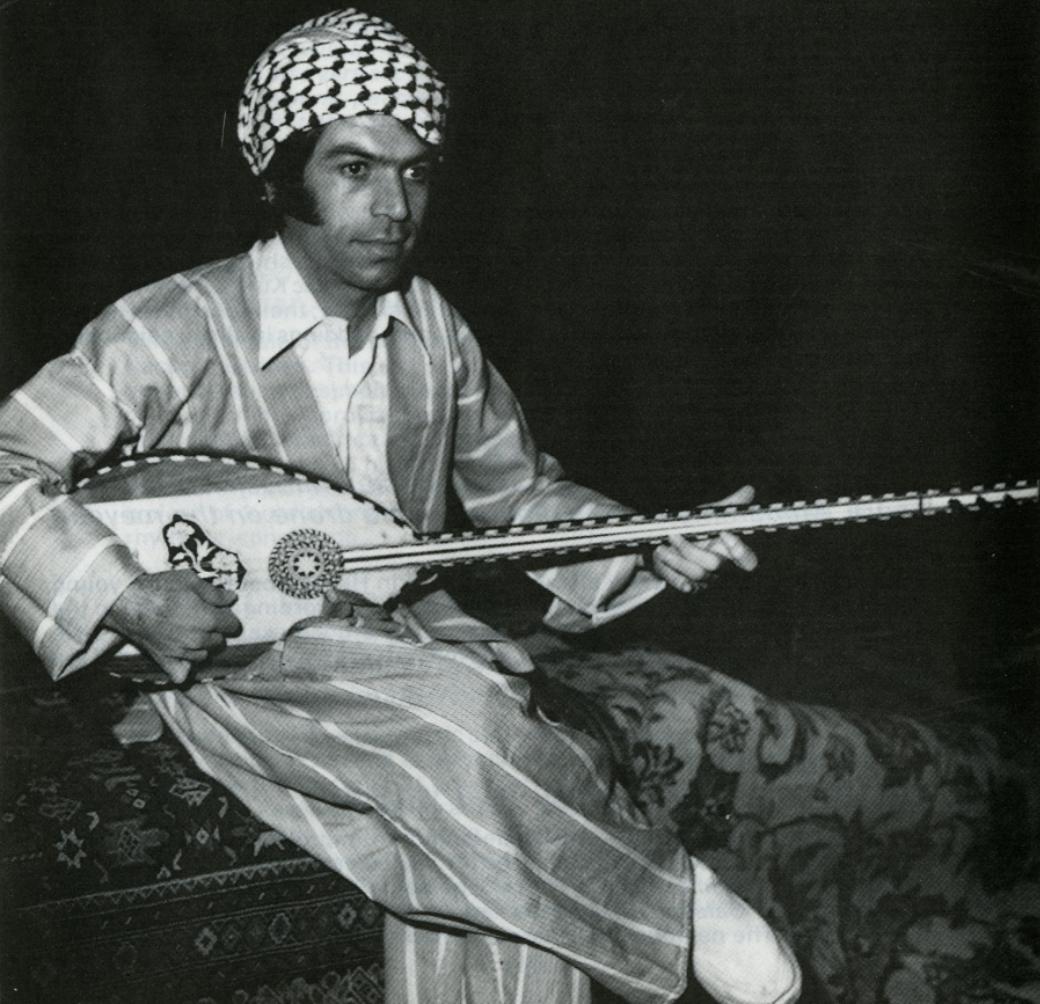
The bard here tells the story of a woman, Sherin Hayat, about whom a young man has had a dream and whom he then meets one morning. This song in the Kurmanchi dialect, with its guttural accents, is a good example of the style known as *Jezraoui* or Mesopotamian. It is indeed very typical of the songs of the Iraq Kurds.

5 SAR HAWA

Played on the tanboura by Said Youssef.

By the term *sar hawa* the Kurds understand an improvisation which is not altogether unlike an Arabian *taqsim*. The folk melodies on which this *sar hawa* is based are *Leilé Fatima* (a call to Fatima, the name of a young girl), *Bâvé Sayré* (Sayré's father), *Salehou Omeria* (the name of a tribe), *Seva Hajiya* (the name of a young girl). The nervous, highly ornamented style is that of a great virtuoso.

MUSIQUE KURDE



La musique kurde appartient à la même famille que la musique persane, mais sa principale caractéristique est l'assise d'un pentacorde. La structure de base est le développement modal dont l'improvisation cherchera à organiser les éléments de façon à déboucher toujours sur une conclusion mélodico-rythmique. Dans la construction musicale, l'improvisation du départ doit s'équilibrer au moyen d'une partie finale mesurée. La musique kurde n'est ni savante, ni populaire, mais est tout à la fois. Comme la musique persane, c'est une musique passionnée, sensuelle, teintée le plus souvent d'une profonde mélancolie. Quoique proches l'une de l'autre, on ne peut à l'audition confondre ces deux mondes si différents, plus raffiné lorsqu'il s'agit de la musique persane, plus instinctif et violent lorsqu'il s'agit des Kurdes.

Ceux que nous appelons de nos jours les Kurdes sont les descendants d'un peuple que les Anciens désignaient par Mèdes, peuple qui a joué un rôle considérable dans la fondation de l'empire persan. Xénophon évoque dans son *Anabase* des guerriers farouches qu'il décrit sous le nom de Karduques. La musique kurde serait donc une musique très ancienne qui s'est conservée en gardant son originalité.

De nos jours et comme autrefois, les Kurdes habitent des régions montagneuses difficiles d'accès, connues sous le

nom de Monts Zagros. Un historien a noté que "le Kurde est inséparable des montagnes. Là où commence la plaine, il cède la place aux Arabes, aux Turcs, aux Persans, et sur les rives du Lac Van, il se retire devant l'Arménien". Dispersés dans l'ouest de l'Iran, l'est de l'Iraq et le nord de la Syrie, l'est de la Turquie, on en trouve en Arménie Soviétique. Depuis quelques décennies, certaines colonies se sont fixées au Liban. Bien qu'au départ les Kurdes aient eu leur propre religion, dérivée du mazdéisme, appelée religion Yézidi dont le centre se trouvait dans la région de la ville sainte de Cheikh Adi, près de Mossoul (Iraq), ils sont aujourd'hui pour la plupart musulmans sunnites. Quant à leur langue, d'origine indo-européenne, si elle s'apparente au persan moderne, elle ne saurait se confondre avec lui. Deux dialectes dominent dans la langue kurde, le Kurmanchi parlé en Turquie, en Syrie, en Arménie Soviétique, et le Sorani utilisé en Iraq et en Iran. Le cours du Grand Zab, affluent du Tigre, délimite géographiquement ces deux parlers. En outre, il existe un dialecte spécial, le Gorani, parlé par les Kurdes Zaza de Turquie.

A première vue, la notion qu'a un musicien kurde de son art est assez déroutante pour un Occidental, puisque toute une terminologie indispensable à la définition du phénomène sonore manque. Il n'y a pas de termes précis qui renvoient à l'art

de faire de la musique ; les règles, les formes, les échelles musicales, tout dans le langage kurde se rapporte à des phénomènes concrets. On part de concepts simples pris dans la vie de tous les jours et qu'on généralise. Pour dire le mot "musique" en kurde, on utilise le terme "saz", mot d'origine persane, qui signifie à la fois la musique, n'importe quel instrument de musique ou un instrument de musique déterminé. On a recours également au terme "tanbour" qui signifie aussi la musique ou un instrument à cordes déterminé. Ce concept est toujours l'objet d'une forte polémique : cette sorte de luth à long manche qu'on retrouve aux Indes et qui est signalé en Pologne au IX^e siècle par des auteurs arabes, tient-il son origine du sanscrit et signifie-t-il l'instrument qui donne le "ton" ? Vient-il de Sumer, comme l'affirment certains ? Serait-il hérité des Scytha-Sarmates et par conséquent legs des civilisations du Caucase ?

Quand un musicien kurde parle de la musique, il ne se réfère jamais à des concepts qui nous sont familiers de forme et de langage. Pour dire improviser, il fera appel au terme "travailler", dans le sens de "travailler" un instrument. On parlera d'un musicien doué d'une haute inspiration comme d'un musicien sachant ce qu'il a à faire, une difficulté d'exécution sera interprétée comme une montagne à franchir. Construire une forme de musique pourra être présenté par la cicatrisation d'une blessure... ce qui rappelle la

thèse de Raymond Ruyer dans son ouvrage "La genèse des formes vivantes". Pour définir tel mode ou tel *maqam* — les Kurdes disent *maqâmâ* — appelé aussi *naghmâ*, on fera appel à des noms propres — souvent des noms de femmes, de régions ou de tribus. Ainsi "Dersem", qui est une danse kurde, tire son nom d'une région de l'Anatolie. "Cheikhané", autre danse bien connue, vient de la région du Djebel Sindjar dans le nord de l'Iraq. Lorsqu'on désigne un *maqam* par un nom de fille, par exemple le *maqam Mariamé*, on entend que le souvenir de cette jeune Mariamé a donné naissance à un motif mélodique particulier, sur lequel s'est appliquée un éthos modal. On pourrait donc en déduire que la musique kurde, comme la musique indienne ou arabe, utilise une quantité infinie de modes (Raga ou Maqam). En fait, il n'en est rien en réalité l'art musical kurde est uniquement basé sur l'emploi d'un seul mode, ce qui atteste l'ancienneté de cette culture qui a développé sa tradition en conservant une échelle unique, que les peuples avoisinants appellent le "kord" ou le *kurde* (caractéristique, seconde mineure, suivi d'un intervalle de seconde majeure) qui n'est autre que le Dorien, qu'on retrouve chez les musiciens flamenco d'Espagne. Les Kurdes ont-ils conscience de cette échelle ? Musicalement sans aucun doute car si le musicien s'écarte des degrés fixés par ce mode et déterminés par les quatorze ligatures de la *tanboura*, ils savent pertinemment qu'ils sortent de leur tradition. Toutefois, ils n'ont jamais

désigné cette échelle par *kord*. Ils l'ont par contre toujours associée à l'esprit d'un éthos. Dire d'un Kurde qu'il improvise le *maqâmé Kord*, comme on dirait d'un Persan qu'il développe *Shur* ou d'un Indien, *Bhairavi*, est un non-sens. Il faudrait préciser *maqâmé Abdalé* ou *maqâmé Mariamé*, car c'est la structuration du chant de Abdalé ou de Mariamé qui met en évidence l'échelle du kord.

Cette similitude du *kord* et du Dorien n'est certainement pas le fruit du hasard. Il y a lieu de relever que l'invasion des Doriens sur l'Hellade vers 1200 avant le Christ se situe à une époque voisine de l'apparition des Mèdes qui, comme les Doriens, d'origine indo-européenne, sont venus du Nord. Ils ont eux aussi fondé leur puissance sur une société exclusivement guerrière. Ainsi la définition que donnait Héraclide du Pont du chant Dorien "qui possède un caractère viril et grandiose, étranger à la joie, répudiant la mollesse, sombre et énergique" semble convenir parfaitement au *kord*. De plus, dans cette musique, toute modulation d'un mode à l'autre, apanage et richesse des cultures perses, arabes et turques, est inconnue. Néanmoins le musicien kurde pratique avec beaucoup d'ingéniosité ce que l'on nomme l'art des métaboles, c'est-à-dire l'art de la transposition à l'intérieur d'un mode. D'où cette grande fluidité de la musique qui, bien que basée sur des éléments très simples, en arrive à une complexité qui étonne. Si au départ toute référence à des micro-intervalles est

étrangère à la pensée kurde, de nombreux musiciens y font appel. On peut considérer cet usage comme accidentel ; tout dépend de la région dans laquelle vit le musicien ; plus on se rapproche du monde arabe, plus on aura tendance à se rapprocher du *maqam Bayati* et à faire du kord un *hypo-kord* soit un *athar-kord* (Vestige du kord) ou pour revenir à Héraclide du Pont, de l'hypodorie "ce qui n'est pas tout à fait dorien, mais qui s'en rapproche".

La notion de musicien chez les Kurdes est à son tour un concept plutôt vague. On dira d'un musicien qu'il est un *sazandeh*, ou *hunarmand*, c'est-à-dire un exécutant d'un instrument de musique. On peut néanmoins avancer qu'avant tout le musicien kurde est un conteur, car il raconte toujours une histoire, même s'il n'utilise pas de mots. Son langage est suivi de très près par le public qui en capte les péripéties ; elles évoquent des aventures de héros ou des amours perdues. Le musicien kurde apparaît même parfois comme une sorte de thérapeute dont le rôle consiste à soulager les peines de l'auditeur ; ce dernier viendra le trouver et lui confiera ses problèmes : il a perdu la femme qu'il aimait, ou celle-ci l'a abandonné ; il aime une femme qui ne fait pas cas de lui, etc...

Sur ce canevas, le musicien kurde entre en action, il chantera et improvisera jusqu'à ce que son auditeur reparte calme et détendu. Ici la musique agit comme une sorte de médecine sociale.

Le concept de concert est aussi une chose inconnue des Kurdes. On fait de la musique n'importe où, n'importe quand, entre amis autour d'une table de café, sous un arbre, durant les veillées ou pendant les fêtes. Plus il y a de monde, plus l'endroit est grand, plus l'interprète aura tendance à multiplier les cordes de son instrument. Les auditeurs sont très attentifs, on n'est jamais pressé. Les bardes entament leur histoire qui peut se prolonger des heures. Ils racontent de vieilles légendes mélancoliques et l'on voit souvent le public se mettre à sangloter. Bien que connu dans l'histoire comme un guerrier farouche, le Kurde est un être délicat et sensible.

On peut d'une manière très générale diviser la musique kurde en deux types distincts. Le premier s'appellerait musique diurne ou musique de fêtes, caractérisée par son côté rythmique et mélodique nettement accentué. Les instruments qui conviennent le mieux à ce genre de musique sont d'abord la *zorna* et le *juzale*, double hautbois de roseau. Avec les Assyriens et les Kurbat, ces nomades descendants de l'Himalaya et sédentarisés dans le désert syro-irakien, les Kurdes sont les plus remarquables exécutants de *zorna* du Proche-Orient. Les termes qui renvoient à ce type de musique sont le vocabulaire "govand" ou les termes arabes de "dabké" et "raqsa". *Govand* signifie au départ une danse particulière et par extension toutes sortes de danses. Par *dabké* on désigne un type de danse, répandu de la Grèce aux confins de la Perse où les partenaires, hommes et femmes, se tien-

nent par la main et évoluent en demi-cercle. On a dénombré plus d'une centaine de pas des différentes *dabké*, dont la plus connue chez les Kurdes est sans conteste la *dabké Jezraouié* ou *dabké* de la Mésopotamie. Quant au mot "raqsa", il veut dire également la danse en général. Le second type de musique pourrait être qualifié de nocturne : c'est l'heure où les musiciens se laisseront aller à des moments de grande effusion ; moments d'intériorisation et de silence qui contrastent avec la bruyante musique diurne. Sa caractéristique : une improvisation à laquelle on donne le nom de *Lawko*, dans les montagnes, et de *Lo Delal* dans la plaine. *Lawko* signifie l'être aimé et par extension tout chant improvisé. *Lo Delal* fut une manière de chanter, concept qui à son tour s'est généralisé. Les instruments qui servent à créer cette atmosphère d'intimité sont bien entendu et avant tout la voix humaine, accompagnée de la *tanboura* ou du *kemence* ; viennent aussi les pipeaux "pik".

Comme l'exprime très clairement un musicien kurde : "On chante une chanson... elle n'est pas la même la nuit et le jour. Si un enfant la chante, c'est une chose, autre chose si c'est une femme, ou selon que des jeunes ou des vieux la chantent. Elle n'est pas la même dans la montagne et dans la plaine, dans la forêt et sur la mer. Chaque fois elle varie. Le matin, à midi, dans l'après-midi ou dans la soirée, ce n'est pas la même chose..."

CHRISTIAN POCHÉ

1

NAGHMA JABALI WA BINAFSHÉ

*Mohammed Ali Te'djo, meydan saz
Said Hassan, tanboura*

Ceci est l'histoire des amours malheureuses de Jabali Agha Miré Hakkari pour Binafshé Kacha Faresbek. Ce récit, avec ses développements inattendus et très variés, peut être soit chanté soit simplement joué sur un instrument. Son exécution prend la forme d'une improvisation qui fait jouer en alternance deux *tanboura* : l'un est plus grand en taille et donc possède une résonance plus profonde, il est appelé *meydan saz* (c'est un mot turc qui signifie littéralement "place publique") et est joué par Mohammed Ali Te'djo ; alors que l'autre *tanboura* est plus petit et donc possède une sonorité plus aigüe ; il est joué ici par Said Hassan. Cette improvisation est typique de la musique kurde. Le développement modal aboutit à un dénouement mélodique rythmique.

2

MAWAL WA RAQSA, pour deux zorna et un tabl

*Hamo Hassan Ra'sho, 1^{er} zorna
Mohammed Ahmed Ra'sho, 2^{eme} zorna
Hussein Mohammed Ra'sho, tabl (tambour horizontal à deux peaux)*

Cet exemple de musique diurne, joué en plein air pendant des réjouissances, des mariages ou à diverses occasions, est ici exécuté par des musiciens de village professionnels. La puissance sonore de l'instrument est si forte que la majorité des joueurs de *zorna* deviennent progressivement sourds. *Mawal* est un mot arabe qui signifie "une chanson sans prosodie". *Raqsa* est le nom donné aux danses qui succèdent à cette musique. Les interprètes du *zorna* peuvent souvent jouer pendant quatre ou cinq heures d'affilée sans s'arrêter. Ils utilisent une technique spéciale qui leur permet de respirer pendant qu'ils jouent. Le déplacement de la tonique est une caractéristique de cette musique.

3 MAWAL WA RAQSA, pour deux pik, un tumbalak et un zil

Hanan Ahmed Nasser, 1^{er} pik

Ahmed Hanan Nasser, 2^{eme} pik

Hussein Hanan Nasser, tumbalak

Hussein Ahmed Abdo, zil

La forme de développement modal de ce morceau est semblable à celle du précédent, mais la façon de la jouer est associée à l'idée d'une certaine variété de musique nocturne. Le *pik* est une petite flûte de roseau. Le *tumbalak* qui correspond au *naqqârat* est composé de deux petites timbales en terre cuite, recouvertes d'une peau de mouton ou d'une peau de lapin. Les *zil* sont des cymbales en cuivre très utilisées parmi les nomades kurdes. Hanan Ahmed Nasser et ses fils sont des musiciens de village professionnels ; leur rôle est de créer une atmosphère pittoresque et gaie lors des festivités et des mariages qui se déroulent dans tous les villages environnants.

4 LO DELAL SHERIN HAYAT

Chanté par Said Hassan, qui s'accompagne au tanboura.

Mohammed Ali Te'djo soutient le bourdon sur le meydan saz.

Ici, le barde raconte l'histoire d'un jeune homme qui a rêvé d'une femme, Sherin Hayat, avant de la rencontrer un beau matin. Cette chanson chantée dans le dialecte Kurmanchi, avec ses accents gutturaux, est un bon exemple du style connu sous le nom de Jezraoui ou mésopotamien. Il est en effet très typique des chansons des Kurdes d'Iraq.

5 SAR HAWA

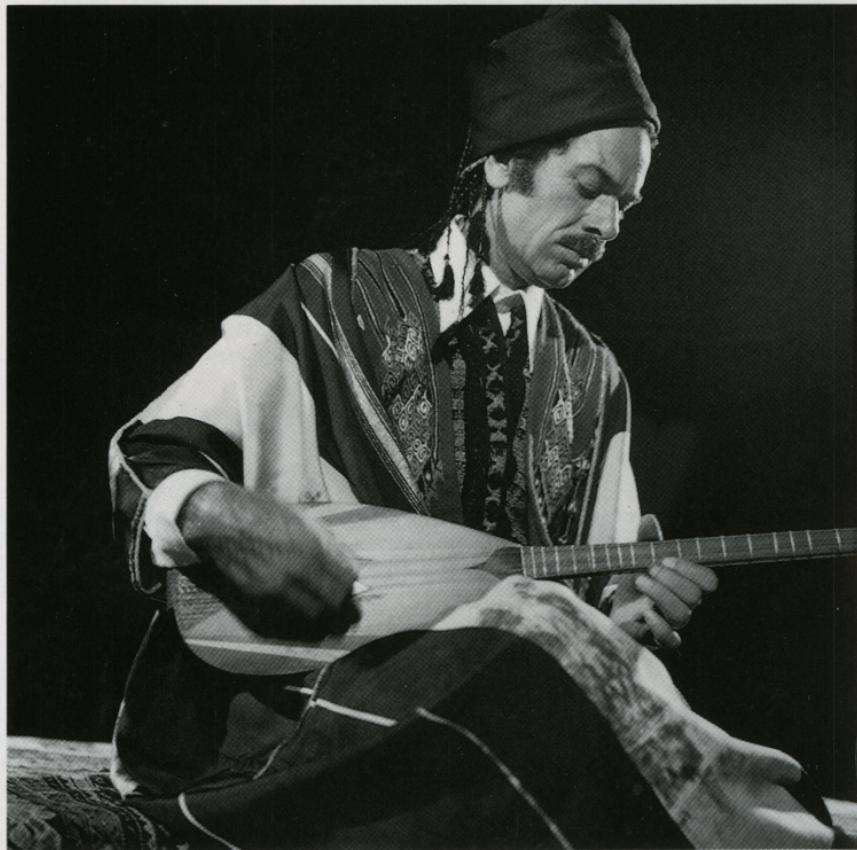
Joué au tanboura par Said Youssef.

Par le terme *sar hawa*, les Kurdes désignent une improvisation qui n'est pas sans rappeler un *taqsim* arabe. Les mélodies populaires sur lesquelles est basé ce *sar hawa* sont *Leilé Fatima* (un appel à Fatima, nom d'une jeune fille), *Bâvé Sayré* (le père de Sayré), *Salehou Omeria* (le nom d'une tribu), *Seva Hajiya* (le nom d'une jeune fille). Le style nerveux et très ornementé est celui d'un grand virtuose.

The tracks heard here were recorded in the North of Syria as well as in the Lebanon during a field trip carried out in 1972 by Christian Poché, ethnomusicologist and Jochen Wenzel, photographer and sound-technician. The recordings were more specifically collected in the cities of Aleppo, Afrin, Beyrouth and in the village of Kafar-Safra, near the Turkish border. The accompanying notes were written following numerous conversations with the musicians who have since toured Europe on many occasions and given concerts in Amsterdam, West Berlin and Paris.

Les enregistrements ont été réalisés au nord de la Syrie ainsi qu'au Liban au cours d'une mission menée en 1972 par Christian Poché, ethnomusicologue et Jochen Wenzel, photographe et preneur de son. Ils ont été tout particulièrement réalisés dans les villes d'Alep, d'Afrine, de Beyrouth et au village de Kafar-Safra, près de la frontière turque. Le texte de présentation a été rédigé à partir de nombreuses conversations tenues avec les musiciens. Ceux-ci ont depuis effectué plusieurs voyages en Europe et donné des concerts à Amsterdam, Berlin Ouest et Paris.

D 8023



Photos : Jacques CLOAREC et Jochen WENZEL
Cover design / Maquette : Jacques BLANPAIN

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS
A L'INTÉRIEUR

MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

KURDISH MUSIC

Fieldwork : CHRISTIAN POCHÉ
Recordings : JOCHEN WENZEL

[1] NAGHMA JABALI WA BINAFSHÉ

Mohammed Ali Te'djo, *meydan saz*
Said Hassan, *tanboura*

23'26

[2] MAWAL WA RAQSA

For two zorna and tabl / Pour deux zorna et tabl
Hamo Hassan Ra'sho, *zorna 1*
Mohammed Ahmed Ra'sho, *zorna 2*
Hussein Mohammed Ra'sho, *tabl*

4'45

[3] MAWAL WA RAQSA

For two pik, tumbalak and zil
Pour deux pik, tumbalak et zil

Hanan Ahmed Nasser, *pik 1*

Ahmed Hanan Nasser, *pik 2*

Hussein Hanan Nasser, *tumbalak*
Hussein Ahmed Abdo, *zil*

6'55

[4] LO DELAL SHERIN HAYAT

Sung by / Chanté par Said Hassan
Said Hassan, *tanboura*
Mohammed Ali Te'djo, *meydan saz*

11'50

[5] SAR HAWA

Said Youssef, *tanboura*

10'44

REISSUE AUVIDIS - 12, av. M. Thorez 94200-IVRY-SUR-SEINE (FRANCE) with the support of the FRENCH MINISTRY OF CULTURE AND COMMUNICATION (Department of Music and Dance)

OF THE ALBUM KURDISH MUSIC (collection «Musical Sources» founded by Alain Danielou) realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR COMPARATIVE MUSIC STUDIES AND DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN

for the

INTERNATIONAL MUSIC



D 8023

AD 090

3 298490 080238

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

MUSIQUE KURDE

Mission : CHRISTIAN POCHÉ
Enregistrements : JOCHEN WENZEL

Hanan Ahmed Nasser, *pik 1*

Ahmed Hanan Nasser, *pik 2*

Hussein Hanan Nasser, *tumbalak*
Hussein Ahmed Abdo, *zil*

6'55

[4] LO DELAL SHERIN HAYAT

Sung by / Chanté par Said Hassan
Said Hassan, *tanboura*
Mohammed Ali Te'djo, *meydan saz*

11'50

[5] SAR HAWA

Said Youssef, *tanboura*

10'44

RÉDITION AUVIDIS - 12, av. M. Thorez 94200-IVRY-SUR-SEINE (FRANCE) avec l'aide du MINISTÈRE FRANÇAIS DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (Direction de la Musique et de la Danse)

DE L'ALBUM MUSIQUE KURDE (Collection «Sources Musicales», fondée par Alain Danielou) réalisé par l'INSTITUT INTERNATIONAL D'ÉTUDES COMPARATIVES DE LA MUSIQUE ET DE DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN

pour le



CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE

MADE IN FRANCE

58'03

© AUVIDIS / IICMSD / UNESCO 1989

© AUVIDIS-UNESCO 1974 / 1989

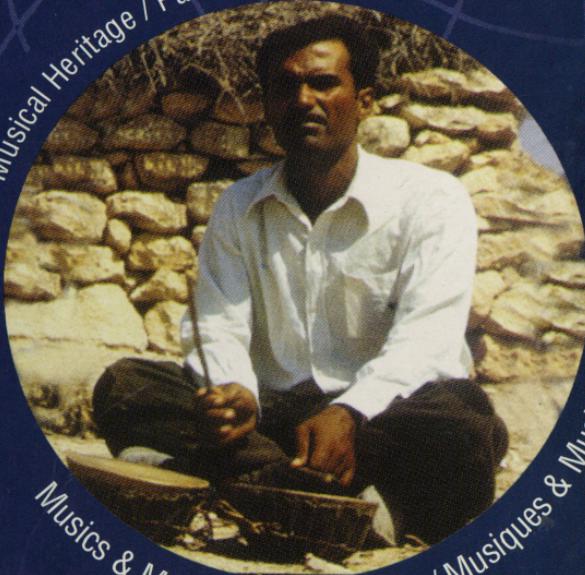
 **AUVIDIS**
DISTRIBUTION

Kurdish Music



Musique Kurde

Musical Heritage / Patrimoine Musical



Musics & Musicians of the World / Musiques & Musiciens du Monde



UNESCO COLLECTION

www.unesco.org.culture/cdmusic
Visitez notre catalogue
Visit our catalog

Recordings / Enregistrements : 1970

D8023 AD 057

English commentary inside.

Commentaire en français à l'intérieur.

naïve



3 298490 080238

KURDISH MUSIC / MUSIQUE KURDE

Commentary / commentaire : Christian Poché - Recordings / Enregistrements : Jochen Wenzel

- 1 NAGHMA JABALI WA BINAFSHÉ** 23'26

Mohammed Ali Te'djo, *meydan saz*Said Hassan, *tanboura*

- 2 MAWAL WA RAQSA** 4'45

For two zorna and *tabl* / pour deux zorna et *tabl*Hamo Hassan Ra'sho, *zorna 1*Mohammed Ahmed Ra'sho, *zorna 2*Hussein Mohammed Ra'sho, *tabl*

- 3 MAWAL WA RAQSA** 6'55

For two *pik*, *tumbalak* and *zil* / pour deux *pik*, *tumbalak* et *zil*Hanán Ahmed Nasser, *pik 1*Ahmed Hanán Nasser, *pik 2*Hussein Hanán Nasser, *tumbalak*Hussein Ahmed Abdo, *zil*

- 4 Lo DELAL SHERIN HAYAT** 11'50

Sung by / chanté par Said Hassan

Said Hassan, *tanboura*Mohammed Ali Te'djo, *meydan saz*

- 5 SAR HAWA** 10'44

Said Youssef, *tanboura*

58'03

UNESCO Collection founded by Alain Daniélou and edited by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD) Berlin.
Collection UNESCO fondée par Alain Daniélou et réalisée par l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique et de Documentation (IICMSD) Berlin.

REISSUE ■ RÉÉDITION

Reissue AUVIDIS of the album "KURDISH MUSIC"
in collaboration with the

Réédition AUVIDIS de l'album "MUSIQUE KURDE"
avec la collaboration du

INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL

CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE
COUNCIL

MADE IN EEC © 1974/1989 AUVIDIS / UNESCO © 1999 AUVIDIS / UNESCO