

**Asie centrale et Sibérie**  
**CHANTS ÉPIQUES ET DIPHONIQUES**  
**Touva, Tadjikistan, Kalmoukie, Chor**



**Central Asia and Siberia**  
**EPICS AND OVERTONE SINGING**  
**Tuva, Tadjikistan, Kalmukia, Chor**

## **TOUVA, Chant diphonique / TUVA, Overtone singing**

**Toumat**, chant et luth / singing and lute

1. Khöömii pour célébrer le printemps dans la steppe / to celebrate Spring in the steppe.....5'45"
2. Heupei khöömii pour le vent / for the wind.....4'00"
3. Khöömii précédant la danse / before dancing.....2'35"

## **TADJIKISTAN, Chant épique / Epics**

**Kaboud Khaknazarov**, chant et luth / singing and lute

4. Épopée de Gorogli / Gorogli epic .....14'03"

## **KALMOUKIE, Chant épique et diphonique / KALMUKIA, Epics and overtone singing**

**Okna Zam Tasgan**, chant et luth / singing and lute

5. Le palais de Djangar / The Djangar palace .....6'21"
6. Djangar, le vol des chevaux / The stealing of the horses.....9'23"
7. Djangar, histoire des trois enfants / story of the three children .....15'33"
8. Khöömii .....5'00"

## **CHOR, Chant épique / Epics**

**Mikhaïl Kauchakov**, chant et luth / singing and lute

9. Épopée de Vent d'Or / Golden Wind epic .....8'41"

---

### **Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois**

Enregistrements : pages 1, 2 et 3 (décembre 1983) par **José Gonçalves** ; pages 4 (janvier 1989), 5 et 9 (juin 1991) par **Pierre Simonin** et **Pierre Bois** ; pages 6, 7 et 8 (mai 1995) par **Pierre Bois**. Les pages 1, 2 et 3 sont extraites du microsillon *Asie Centrale*, (INEDIT 1 - 1985). Notice, **Françoise Gründ** et **Pierre Bois**. Traduction anglaise, **Josephine De Linde**. En couverture et jaquette, dessins originaux de **Françoise Gründ**. Photographies, **Jean-Paul Dumontier** et **X. Montage, Frédéric Marin / Alcyon Musique**. Réalisation, **Pierre Bois**. © 1996/2001 Maison des Cultures du Monde

INEDIT *est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (direction, Chérif Khaznadar).*

## Asie centrale et Sibérie

# CHANTS ÉPIQUES ET DIPHONIQUES

### Touva, Tadjikistan, Kalmoukie, Chor

#### La voix du barde

En mêlant le chant épique et le chant diphonique de plusieurs régions d'Asie centrale et de Sibérie, ce disque répond à un choix délimité et cohérent.

En effet, Roberte Hamayon<sup>1</sup> met clairement en évidence le lien qui unit l'épopée, le chamanisme et les techniques vocales du chant diphonique : « *Le registre vocal caractéristique du barde qui fonde l'expression "chamaniser l'épopée" consiste en une voix de gorge extrêmement grave, reposant sur la production de bourdon et la vocalisation de sons gutturaux (...). Ce type de voix, exprimant le parti chamanique général d'imitation des animaux est mis en rapport direct avec le brame des cervidés et le cri des oiseaux migrateurs (...). Il fonde l'usage quasi général en Sibérie de la guimbarde ainsi que la technique vocale de chant diphonique (...). Cette exigence pour le barde d'une voix particulière très grave et très profonde, existe aussi chez les divers groupes mongols occidentaux de Mongolie ; la voix porte le nom d'argıl et l'exécution se dit tuul khay-lakh, littéralement "fonder l'épopée". (...)* La mélodie est peu développée, pourtant le chant ou duun signale le tour de l'aventure, idylle ou

*combat (...)* et il est laissé à la liberté du barde. (...) *Le rythme en revanche est très accusé. Il épouse celui des vers (...)* [et] *des syllabes sans signification viennent éventuellement combler les vides [de la métrique]. (...)* Ainsi dans l'effet rythmique, les similitudes sonores contrebalancent l'irrégularité des pieds. À cette irrégularité, le barde ajoute d'ailleurs, accélérant ou ralentissant l'allure, étirant ou escamotant les syllabes dans l'intention de mieux s'adapter au contenu, de mieux faire ressentir les péripéties héroïques. » Sans rythme, il n'y aurait pas d'épopée car c'est lui qui donne au temps des limites particulières, le met en quelque sorte entre parenthèses, provoquant chez l'auditeur une écoute active et passionnée, par une efficacité temporelle quasi rituelle.

#### Un genre aristocratique ou populaire ?

La poésie héroïque s'est développée chez les peuples vivant dans un très vaste territoire allant de la Caspienne à la mer du Japon. On parle généralement des épopées d'Asie centrale et de Haute-Asie (Sibérie) : *Djangar* chez les Mongols et les Kalmouks, *Manas* chez les Kirghizes, *Edüge Batyr* chez les Kazakhs, *Geser* chez les Mongols, Bouriates et Tibétains, *Olonkhon* ou *Muldo Bogo* chez les Yakoutes, *Körogghlu* chez les Azéris, les Turcs, les

---

1. *La chasse à l'âme, esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Société d'Ethnologie, Nanterre, 1990, pp. 171-2.

Turkmènes que l'on retrouve sous le nom de *Gorogli* chez les Ouzbeks et les Tadjiks.

Dans leur majorité, ces épopées partagent des traits communs qui seront examinés plus loin mais d'ores et déjà l'on peut s'interroger sur leur participation aux systèmes de représentation des sociétés dont elles sont issues, auto-représentation souvent idéale ou idéalisée.

Nombre d'auteurs classent les épopées de cette région en genres populaire et aristocratique. Les diverses variantes de l'épopée de Köroghlu-Gorogli portant essentiellement sur l'origine sociale du héros constituent un premier exemple de cette perspective. Ainsi, le Köroghlu turkmène est un bandit d'honneur, courageux, loyal, intelligent mais mal dégrossi, tandis que le Gorogli ouzbeko-tadjik est un souverain sage, raffiné et puissant. Les différences entre les sociétés turkmène et tadjike expliquent assez bien l'émergence de ces variantes (cf. *infra* le paragraphe sur le Tadjikistan).

Selon N. Uzzamc<sup>2</sup> qui s'appuie sur l'exemple mongol, la distinction entre genre aristocratique et genre populaire se porte à un autre niveau d'analyse, à savoir l'opposition entre mentalités collective et individuelle. Selon lui, les populations d'origine mongole (et cela intéresse donc l'exemple kalmouk proposé dans ce disque) peuvent se répartir en deux groupes : les gens de la forêt et les gens des steppes.

Dans les steppes, les hommes à cheval instaurent à partir du X<sup>e</sup> siècle un féodalisme nomade. Ils se transportent en communauté, se battent, pillent et font la conquête de territoires où ils s'établissent en vainqueurs, dominant d'autres peuples.

Dans les forêts, la population qui vit de chasse, de pêche et de cueillette n'atteint jamais le stade du féodalisme nomade. Malgré l'existence d'une aristocratie chamannique, elle ignore le système de classes de type féodal. En outre, elle ne pratique pas les chasses collectives et ne mène pas de guerres, l'économie n'imposant aucun besoin d'extension territoriale.

La culture individuelle et non collective des gens de la forêt se reflète dans leurs épopées. Ici, l'antagonisme ne surgit qu'entre l'homme et la nature. Sous leur figuration anthropomorphe, les forces de la nature s'en prennent à l'homme dans des combats sans base réelle, sans rapport avec une réalité historique.

Au contraire, l'épopée des steppes est collective et pour vaincre, le héros a recours à toute la société. Les passages les plus brillants sont consacrés aux exploits du héros principal, mais ses compagnons d'armes sont aussi exaltés. Ce style d'épopée appartiendrait à un genre aristocratique. Vue sous cet angle l'épopée de Köroghlu-Gorogli, quelles que soient ses versions, serait aristocratique, tout comme celle de Djangar (Kalmoukie), car les récits montrent bien que le héros ne peut parvenir à ses fins qu'avec le soutien de son

---

2. in *Etudes mongoles*, Paris, 1974, vol. V.

cheval merveilleux (symbole du monde animal domestiqué) et de sa garde de fidèles *djigit* (incarnant la tribu ou la société dans leur totalité).

### La thématique

Le contenu de l'épopée aristocratique<sup>3</sup> révèle des motifs qui peuvent être classés en deux groupes : la recherche de la fiancée d'une part et le besoin de nouvelles conquêtes (territoires, butin, honneur) d'autre part.

Quatorze éléments définissent la narration épique et les actions du héros :

1. Le temps.
2. L'origine du héros.
3. Le territoire où il vit.
4. Son aspect extérieur et ses capacités.
5. Son cheval et la relation spéciale qu'il entretient avec lui.
6. Le départ.
7. Les appuis et les amitiés.
8. Les obstacles et les dangers.
9. Les ennemis.
10. Le contact avec un ennemi et le défi.
11. Les astuces du héros et ses pouvoirs magiques.
12. La recherche de la fiancée.
13. La description des noces.
14. Le retour au lieu d'origine.

Le héros peut être d'origine humaine ou être né d'une racine ou d'une pierre. Par là, la poésie épique souligne son origine surnaturelle. En général toute sa vie d'aventure ne dure que neuf années (ou ses multiples).

Chez les Kirghizes et les Yakoutes, la poésie épique est presque uniquement narrative. Elle utilise peu les formes lyriques. En revanche, les bardes comme les auditeurs accordent une grande attention à la diction qui doit être précise et claire. C'est pourquoi chaque épopée se divise en cycles, ce qui permet au barde de reprendre haleine.

Chez les Turkmènes, les Ouzbeks et les Tadjiks, l'épopée de Köroghlu-Gorogli est également divisée en cycles appelés *mejlis*<sup>4</sup> qui contiennent des passages en prose narrative et des morceaux versifiés.

Le barde s'accompagne généralement d'un instrument, une vièle ou le plus souvent un luth à manche long. L'accompagnement musical ne reprend pas la mélodie de la prosodie, mais la soutient par une succession de figures mélodiques courtes relativement peu variées. Ce procédé de centonisation répétitive, obsédant, contribue, au même titre que la voix grave et souvent rauque du barde, à inviter l'auditoire à entrer dans un autre temps, un autre monde, celui de la narration.

---

3. cf. Walter Heissig, *Die mongolische Heldendichtung*, Westdeutsches Verlag, Düsseldorf, 1979.

---

4. Terme d'origine arabe signifiant "réunion, séance, participation".

**Touva** (pages 1 à 3)

- **Khöömiï pour célébrer le printemps dans la steppe.**
- **Heupeï khöömiï pour le vent.**
- **Khöömiï précédant la danse.**

Au nord-ouest de la République de Mongolie, la région autonome de Touva (capitale Kyzyl) appartient à la Fédération de Russie. Située sur le cours supérieur du Iénisseï, dans une large cuvette bordée au nord par les monts Sayan et au sud par les plaines du Tannou, elle occupe le centre presque exact du continent asiatique, entre le 50<sup>e</sup> et le 54<sup>e</sup> degré de latitude nord.

Les Touva (ou Touvan ou encore Tuvïn), peuple ouralo-altaïque parlant une langue turque du groupe ouïgour, sont issus de plusieurs souches provenant de Mongolie, du nord de la Chine et de Kirghizie. Ils se répartissent en trois clans principaux qui se subdivisent à leur tour en sous-clans : les Kirghizes du Iénisseï, les Orchak et les Kuchugut.

Au VII<sup>e</sup> siècle, les Touva sont soumis à la domination chinoise puis au VIII<sup>e</sup> à celle des khân ouïgours. Dès le VIII<sup>e</sup> siècle, des chroniques chinoises donnent quelques informations sur les Touva-Doubo : *« Ils vivent dans des tentes d'herbe. Ils n'élèvent pas de bétail. Ils ne labourent pas la terre. La région produit beaucoup de racines de nénuphars qu'ils récoltent et qu'ils mangent après en avoir fait une sorte de bouillie. Ils attrapent du poisson, des oiseaux et des animaux et les mangent. Leurs vêtements sont faits de peaux de daim. Les pauvres ont des vêtements de plumes d'oiseaux. Au moment des*

*mariages, les riches offrent des chevaux, tandis que les pauvres apportent des peaux de daim et des racines de nénuphar. Les morts sont placés dans des cercueils qu'on suspend aux arbres, dans les montagnes. Il n'y a ni punition, ni condamnation. »*

Au XIII<sup>e</sup> siècle, ils deviennent tributaires de Juchi, fils aîné de Genghis Khân et jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> leur territoire sert de base aux militaires mongols. À la chute de l'empire Dzungare, défait par l'empereur de Chine au milieu du XVIII<sup>e</sup>, les Touva se voient soumis au pouvoir mandchou avant de devenir une partie de l'État russe. Dans leurs comptes-rendus d'exploration de la toundra touva, les voyageurs russes s'étonnent alors de voir des tribus entières chevaucher des rennes.

Le féodalisme régente alors l'organisation sociale des Touva. Les seigneurs féodaux, autochtones ou étrangers, possèdent les territoires de nomadisation et les meilleurs pâturages. Les autres servent à la communauté. Une partie des individus vivant dans la région sont des serfs, pour ne pas dire des esclaves (fugitifs ou prisonniers d'autres groupes).

Au X<sup>e</sup> siècle des moines bouddhistes s'installent sur le territoire des Touva. Ils bâtissent des monastères et répandent les doctrines et les pratiques du bouddhisme lamaïste. Cependant, la majorité de la population demeurera toujours orientée vers le chamanisme.

Les chamanes possèdent une autorité qui les placent en dehors du groupe. Ils reçoivent des dons multiples (chevaux, viande, vêtements)

pour pouvoir offrir des sacrifices aux divinités de la nature. Les cérémonies qui entourent la naissance, les pratiques liées à la chasse, les thérapies traditionnelles par l'intermédiaire du chamane, la façon d'accompagner les morts dans leur voyage, indiquent les emprunts au chamanisme des Mongols, des Kalmouks et des gens de l'Altai. Comme eux, ils pratiquent le *khöömii*<sup>5</sup> ou chant diphonique et conservent dans leur mémoire certains fragments de l'épopée de Djangar apprise au cours des passages et des dominations étrangères.

Aujourd'hui, les Touva vivent de l'agriculture et de l'élevage du renne. Le rattachement à la Russie a considérablement modifié le système des noms. Ainsi, le chanteur **Toumat** a perdu la première partie de son nom de famille caractérisée par une activité et a conservé son nom de clan, ce qui signifie tout simplement qu'il appartient au clan des Touva-Touma du sud du pays, de la région des plaines arides qui bordent le désert de sable mongol.

Le terme *khöömii*, qui vient du mongol où il signifie littéralement *pharynx*, désigne une technique vocale que l'on trouve principalement dans le chant tibétain, chez les Mongols et les peuples qui leur sont voisins. Depuis plusieurs années cependant, on constate que des techniques analogues existent ailleurs dans le monde, notamment chez les Bunun, peuple aborigène de Taïwan et chez les Xhosa d'Afrique du sud.

Cette technique consiste à émettre un son fondamental et par le mouvement combiné des lèvres, de la langue, du voile du palais et du larynx à faire ressortir certains harmoniques de ce son fondamental de manière à produire une mélodie «sifflée». Il existe à Touva cinq techniques différentes de *khöömii*. Le chanteur Toumat, enregistré dans ce disque en présente les trois principales : le *sigit* (littéralement : *sifflement*), le *khöömii* et le *borbannadir* qu'il combine généralement à l'intérieur d'un même chant. Dans le *sigit*, le son fondamental se situe dans le médium et il est émis de manière nasale et surtout très tendue ; dans le *khöömii*, le son fondamental est également situé dans le médium mais son timbre est moins tendu ; dans les deux cas, la mélodie des harmoniques est nettement audible. Dans le *borbannadir*, le son se rapproche de celui de la guimbarde avec un effet de pulsation rythmique obtenu par de rapides mouvements de lèvres et de langue et qui rappelle la marche du cheval. La diphonie s'appuie en général sur un texte chanté en voix de gorge permettant l'apparition de certains harmoniques et dont les vers sont ponctués par une mélodie en *khöömii*.

Toumat s'accompagne d'un *chanze*, luth d'origine mongole se caractérisant par un manche long et fretté, trois cordes, et une caisse plate et rectangulaire recouverte d'une peau de serpent.

---

5. Ou *xöömij* selon la notation scientifique.

## Tadjikistan (page 4)

Enclavé au nord de l'Afghanistan, à l'ouest de la Chine, à l'est de l'Ouzbékistan et au sud du Kazakhstan, centré sur le massif du Pamir, le Tadjikistan, ancienne république socialiste soviétique offre une grande variété de paysages et de climats. À cette diversité correspond une grande richesse culturelle. Les six millions d'habitants se partagent entre 56 % de Tadjiks, 23 % d'Ouzbeks et 21% de Russes, de Kazakhs et d'Afghans.

Les Tadjiks parlent une langue persane archaïque mêlée de mots arabes appris dans le Coran et sont en majorité musulmans sunnites. Les formes musicales classiques et populaires très différenciées s'expriment au cours de concerts dans les maisons à l'occasion des fêtes de famille ou des fêtes annuelles comme la fête de printemps (*Nowruz*). Mais ce sont les maisons de thé (*tchaïkhanat*) qui accueillent habituellement les bardes.

S'accompagnant sur le luth à deux cordes *dutâr*, **Kaboud Khaknazarov** chante des extraits de l'épopée de *Gorogli* qui est sans aucun doute l'une des plus importantes d'Asie centrale, puisqu'on la retrouve sous le titre *Köröghlu* au Turkménistan, en Azerbaïdjan, en Arménie, en Géorgie, en Turquie, au Kurdistan. La narration intégrale de la version tadjike demande un mois entier. Kaboud Khaknazarov a vécu pendant quinze ans dans le kolkhoze Karl Marx au sud du Tadjikistan. Il a pu y conserver sa fonction de barde et maintenir vivante la tradition épique.

Selon Chadwick et Zhirmunsky<sup>6</sup>, le cycle ouzbeko-tadjik de *Gorogli* se distingue de la version turkmène par un caractère nettement plus aristocratique. Chez les Turkmènes, le héros est un bandit d'honneur issu de la tribu des Tekke, fils d'un maître palefrenier du Sultan Mourad. Plein d'humour il est en revanche totalement dépourvu de manières et s'est entouré de personnages d'humble origine : bergers, artisans... Au contraire, le héros de la version tadjike et ouzbèke est de noble ascendance (dans le texte chanté par Kaboud Khaknazarov il est dit «*qu'il descend des 366 prophètes*») ; *bek* des Turkmènes et des Ouzbeks, chef de la cité de Chambil, sage et puissant souverain, il incarne l'idéal populaire d'une autorité patriarcale soucieuse du bien de son peuple. Ces différences peuvent trouver leur explication dans le fait que la société turkmène est fondée sur un ensemble de tribus jalouses de leur indépendance et qui ont au cours de leur histoire longuement combattu le pouvoir des khân de Boukhara, tandis que la société ouzbèke et tadjike était fondée sur un État gouverné par un seigneur (*khân*), dont le plus célèbre fut Tamerlan. Les deux versions se rejoignent dans l'exaltation des vertus du guerrier : la loyauté, le courage, la générosité, la connaissance de l'art de la guerre, un tempérament de prédateur mais aussi une grande culture poétique (courantes

---

6. Nora K. Chadwick & Victor Zhirmunsky, *Oral epics of Central Asia*, Cambridge University Press, 1969.



sont les scènes où *Gorogli* se mesure à des bardes dans des joutes poétiques).

L'épopée de *Gorogli* s'inspire de la vie d'un personnage historique, *Rushan*, aventurier turkmène qui à la fin du *xvi<sup>e</sup>* siècle et au début du *xvii<sup>e</sup>* participa à la révolte des *Jelali* contre le *Shah Abbas I<sup>er</sup>*. L'enfance du jeune *Rushan* n'est qu'une suite de malheurs. Son père est mort juste avant sa naissance et sa mère meurt en couches, aussi le surnomme-t-on *Gorogli* (*Köroghlu*), «*l'enfant de la tombe*». Confié à son oncle, celui-ci est tué par le seigneur *Khan Khunkar* qui, de surcroît, fait aveugler son grand-père et permet à l'un de ses officiers d'enlever sa tante. Parvenu à l'âge adulte, *Gorogli* décide de se venger. Il forme une garde de quarante guerriers, les *djigit*, s'empare de la citadelle de *Chambil* dont il fait sa forteresse et montant son cheval légendaire *Kyrat* lance avec le soutien des autres tribus turkmènes, plusieurs attaques contre les forces de *Khunkar*. Il épouse la belle *Aghayunus*, mais comme elle ne lui donne point d'enfant il adopte l'un de ses plus fidèles guerriers. A la mort de son cheval bien-aimé, *Gorogli* ne peut lui survivre et périt dans un ultime combat.

L'extrait interprété par *Kaboud Khaknazarov* est une description du héros, de ses armées et des guerres qu'il a menées.

### **Kalmoukie** (pages 5 à 8)

Les *Kalmouks* constituent avec les *Ölöt*, *Torgout* et *Djoungar* l'une des multiples

branches des *Oïrat* ou *Mongols occidentaux*. En 1207, *Gengis-khan*, depuis un an empereur des *Mongols*, envoie son fils *Jöchi* à la conquête des peuples forestiers de Sibérie méridionale. C'est ainsi que les *Oïrat* qui nomadisait à l'ouest du lac *Baïkal* entrent dans l'orbite de la confédération mongole. Profitant de la décadence de l'empire *gengiskhanide* au *xiv<sup>e</sup>* siècle, ils s'étendent jusqu'aux steppes de l'*Altaï* et font trembler toute l'Asie centrale, le Tibet et la Russie devant leurs armes. Convertis au lamaïsme tibétain dès 1620, ils se dotent d'une écriture propre, la *todo bichig* («*écriture claire*»), adaptée de l'alphabet mongol et d'un corps de littérature traduite du tibétain. La littérature orale se développe également et c'est à cette époque que naît le cycle épique de *Djangar*. Seules les dissensions qui opposent les différentes tribus oïrat les empêchent de reconstituer un empire des steppes comparable à celui de *Gengis-khan*. Les *Kalmouks* parviennent dans les steppes de la basse *Volga* vers le milieu du *xvii<sup>e</sup>* siècle et sont acceptés par les Russes sous le nom de *khanat kalmouk* comme État-tampon entre la frontière russe méridionale et les hordes turbulentes de *Turcs musulmans*. Ce *khanat* se fortifie pendant plus d'un siècle grâce à l'arrivée de nombreux *Mongols occidentaux* fuyant les troubles de la Haute-Asie. Échanges commerciaux alternent avec de nombreuses escarmouches qui les opposent aux *Kirghizes*, *Kazakhs* et *Tatars*. Vers la fin du *xviii<sup>e</sup>* siècle, la pression russe menée

dans la région par Catherine II devient telle qu'elle provoque une rupture des relations diplomatiques entre Russes et Kalmouks. Redoutant une sédentarisation obligatoire, ces derniers commencent à se replier de l'autre côté de l'Oural et tentent de rejoindre leur région d'origine, la Djoungarie, se heurtant dans leur périple aux Turcs Kirghizes qui les déciment.

Aujourd'hui, les Kalmouks vivent de part et d'autre de l'Oural, une partie d'entre eux formant les trois quarts des quelques 200.000 habitants que compte la République de Kalmoukie fondée en 1935 sur la rive occidentale de la basse Volga.

Le chant kalmouk reflète bien le vieux fonds culturel mongol et l'on y retrouve la pratique du chant long et du chant court. Mais c'est surtout l'épopée de Djangar qui constitue le fleuron de la culture orale kalmouke.

Né en 1957 dans les environs d'Elista, **Okna Zam Tasgan** s'attache depuis plusieurs années à perpétuer le chant épique kalmouk en l'encracinant dans le fonds culturel mongol. Ceci l'a amené à travailler les différentes techniques du chant diphonique en usage en Mongolie, à Touva et au Tibet. Il a fondé voici quelques années un village culturel à Godjur (à 80 km au nord d'Elista) où il élève des chevaux et tente de recenser et de faire revivre divers aspects de la culture kalmouke.

Il interprète ici les passages suivants de l'épopée de Djangar dans un style qui rappelle fortement celui des chanteurs épiques mongols.

### • **Le palais de Djangar**

Description du pays de Bumbar, du palais de Djangar situé entre l'océan et de hautes montagnes dont chacune porte douze sommets. Il domine 70 millions de gens et tous peuvent admirer sa magnificence. Un palais riche et magnifique aux portes d'argent. Sur les murs du palais sont représentés les exploits des 6012 héros, compagnons de Djangar. Dans le pays de Bumbar règne la paix et la justice. Le temps est clément. On ignore la vieillesse et la mort. C'est un pays heureux que le pays de Bumbar.

### • **Le vol des chevaux**

Le souverain Djangar organise une fête en son palais avec ses 6012 héros. Un jeune garçon survient qui annonce qu'un étranger a enlevé tous les chevaux en signe de défi. On part à sa poursuite, des flèches sont tirées contre lui. L'une de ces flèches en volant sonne les 108 mélodies du malheur avant de traverser l'étranger et sa monture de part en part.

### • **Histoire des trois enfants**

Lorsque Djangar était jeune il avait été vaincu par un héros appelé Bator. Celui-ci lui avait dit : *« Avant de te tuer je te laisse formuler trois vœux »*. Djangar avait répondu : *« Je suis jeune marié, je ne veux pas mourir avant le troisième mois de mon mariage, je veux avec 6012 héros fonder le royaume de Bumbar, je veux trouver les quatre Vérités Jaunes et les tenir dans ma main »*. Bator dit alors : *« Réalise ces trois vœux, nous nous battons après »*.

Des années s'écoulaient. Les vœux se réalisaient. Djangar est maître de l'Orient. Mais Bator est toujours aussi fort. Plutôt que d'attendre que Bator vienne le combattre, il cherche un moyen de le soumettre. Il fait appel à ses 6012 héros, mais aucun d'eux ne veut prendre ce risque. Künkan dit alors : « *Dans un grand pays comme le nôtre, n'est-il point possible de trouver un petit qui sauvera le royaume ?* »

Tous partent alors en quête de cet enfant. Ils cherchent longtemps sans succès. Soudain, dans la steppe, ils avisent un campement d'une trentaine de tentes où des enfants jouent aux osselets<sup>7</sup>. Comme ils passent, un enfant de trois ans entend leurs propos. Abandonnant ses osselets, il demande aux héros de répéter leurs paroles. Un des cavaliers le remarque mais ne peut croire que cet enfant pourrait un jour sauver le pays. Pourtant, pendant trois semaines, l'enfant les suit.

Puis un jour, il s'adresse à un des cavaliers et lui dit : « *Si tu ne me prends pas en croupe, je te défierai devant le Palais de Djangar* ». Alors le héros le prend en croupe. Ils arrivent au Palais. Le cavalier hésite à franchir les Portes d'argent. Il craint d'être ridicule en annonçant que cet enfant sauvera le pays. L'enfant qui a deviné ses craintes lui dit alors : « *Ce n'est pas toi qui m'as trouvé,*

*c'est moi qui t'ai ramené ici* ». Et prouvant ses dires, il prend le héros à bras le corps et le porte à l'intérieur du palais. Là, ils tombent sur Khungar. Celui-ci reconnaît le petit pour un de ses enfants naturels. Il veut l'expulser de peur de l'exposer à un danger. Mais l'enfant est si fort que son père ne parvient pas à le faire bouger. Khungar se met à pleurer disant qu'il ne veut pas que son fils aille dans un autre pays et risque sa vie en combattant Bator. Mais il est bien obligé d'accepter. Il demande alors que son fils soit accompagné par le fils de Djangar et par le fils de Künkan qui avait conçu ce projet. Les 6012 héros étudient la question et concluent que les enfants peuvent réaliser cette opération. Ils prennent trois des meilleurs chevaux, les sellent, vêtent les enfants d'armures et leur souhaitent bonne route.

*[Les enfants iront au pays de Bator, le ligoteront dans son sommeil et le ramèneront à Bumbar. Là, on l'obligera à donner sa parole de ne plus jamais entrer en conflit avec Djangar.]*

#### • **Khöömii**

Cette pièce mêle diverses techniques de *khöömii* qu'Okna a empruntées notamment à la tradition de Touva.

- Le *kargiraa*, au fondamental très grave.
- Le *khöömii* proprement dit marqué par une forte vocalisation.
- Le *sigit* dans lequel la mélodie des harmoniques est particulièrement apparente.
- Le *borbannadir*, *khöömii* avec pulsation rythmique qui rappelle le son de la guimbarde.

---

7. Ce jeu, pratiqué par les adultes comme par les enfants, consiste à lancer des osselets de manière à faire tomber des piles de petits cubes disposées sur un plateau de jeu. Ce jeu, encore pratiqué de nos jours notamment dans les steppes mongoles, est généralement accompagné de chants.

## Les Chor (page 9)

Les Chor font partie des peuples de langue turque bien que les premières tribus soient proches des Samoyèdes, des Kets et des finno-ougriens. Avant la Révolution d'Octobre ils ne possédaient pas de nom de nationalité mais se regroupaient en *söök* ou clans tels que les Kobyy, les Karga, les Kyy. Ils empruntaient leur nom à celui de la rivière près de laquelle ils demeuraient, par exemple les Mras-Kizhi (les gens de la Mrasa), les Mondym-Chony (le peuple de la Kondoma). Hors de leur propre environnement ils se nommaient eux-mêmes Chys Kizhi (habitants de la taïga). Aujourd'hui, les Chor sont redevables de leur nom au clan qui comprenait le plus grand nombre de locuteurs et qui, après s'être regroupé au cours de l'an 1858, vivait près de la rivière Kondoma dans un lieu appelé plus tard Kuzedeyevo (au sud de Novokuznek).

Le territoire occupé principalement par les Chor, la montagne Shoriya, est situé au cœur de la célèbre région industrielle du Kuzbass. Il s'agit d'un pays montagneux et tourmenté. Les sommets neigeux culminent à 1900 mètres. Les rivières et les torrents sont encaissés, à l'exception des trois principales : la Tom, la Mrasa et la Kondoma. Pluies abondantes et neiges rendent les communications difficiles dans cette région forestière. Voici vingt-cinq ou trente ans, les Chor tiraient leurs principales ressources de la taïga : fourrures, viandes et noix de cèdres.

Officiellement, les Chor sont orthodoxes (la première mission russe date de 1830), mais

cela ne les a pas empêchés de perpétuer des pratiques chamaniques. Les rites essentiels consistent en offrandes aux maîtres de la montagne et de la forêt dont ils attendent des chasses abondantes et la résurrection des animaux tués. Un des rites importants concerne le meurtre de l'ours. Le chamanisme chor se base sur une répartition clanique. Les chamanes héritent de pouvoirs dans certains clans plutôt que dans d'autres. Les mythes des Chor représentent un univers constitué de mondes superposés et accordent une grande place à la chasse et à la forge dont ils maîtrisent l'usage depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, grâce à leur situation sur un sous-sol riche en minerai.

Dans les *söök* ou clans, exogames et patrilineaires, une forte culture orale se développe. Les poèmes épiques ou *kaï nybak* sont très nombreux et évoquent les activités des chasseurs et des trappeurs, de la pêche et rendent hommage à Umay ou May-Yene, déesse protectrice des enfants. Celui qui chante le *kaï* se nomme *kaïchi* et pratique la voix pharyngale appelée *kaïlapcha*. Il s'accompagne au *koymuz*, un luth trilobé à deux cordes.

La *kaïlapcha* peut consister en un son très guttural ou déboucher sur une diphonie. Le barde, au cours de la narration épique, recourt de temps à autre à la voix normale ou *saryn* et peut émailler sa relation de proverbes. Plus récemment, les *kaïchi* mettaient leur art épique et les nombreuses références aux anciennes légendes au service de chroniques villageoises et d'hommages aux apparatchiks locaux.

Mikhaïl Kauchakov est instituteur et demeure dans le village de Tachagor. Il connaît nombre de légendes ou *purungu, chook* et *yerbek* issues du monde de la forêt et qu'il introduit dans le *kai nybak*.

L'enregistrement présenté dans ce disque est tiré de l'épopée intitulée *Ahltyn Zaltyn (Vent d'or)* et regroupe les trois extraits suivants :

#### • L'âme qui pleure

l'épouse de Vent d'or pressent en songe qu'un danger menace le héros.

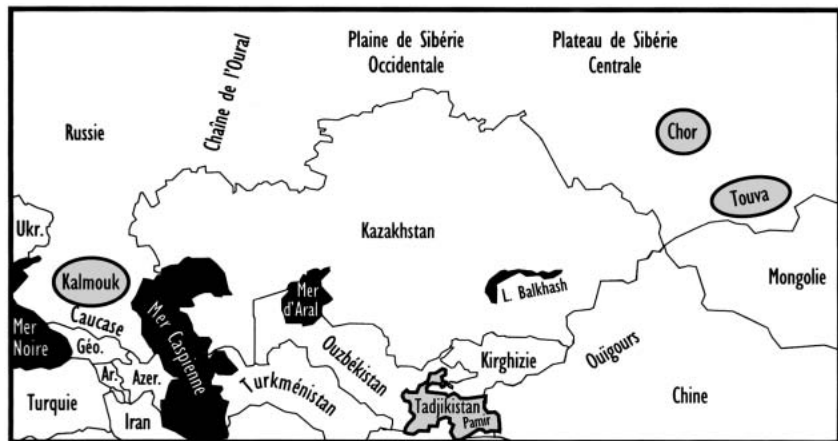
#### • Le rapt des fiancées

Les deux fils de Vent d'or sont partis enlever leurs futures épouses. Mais des difficultés surgissent et ils appellent leur père à la rescousse.

#### • Combat entre Vent d'or et Fer noir

Vent d'Or met fin aux exactions que Fer Noir faisait subir aux populations.

FRANÇOISE GRÜND  
et PIERRE BOIS





Okna Zam Tasgan (Kalmoukie)



Toumat (Touva)



Kaboud Khaknazarov (Tadjikistan)





Mikhail Kauchakov (Chor)

## Central Asia and Siberia

# EPICS AND OVERTONE SINGING

### Tuva, Tadjikistan, Kalmukia, Chor

#### The voice of the bard

In combining epics and overtone singing of several regions of Central Asia and Siberia, this recording corresponds to a deliberate and coherent choice.

Indeed, Roberte Hamayon<sup>1</sup> brings to the fore that which links the epic, shamanism and the vocal techniques of overtone singing: *“The vocal register typical of the bard which is at the origin of the expression ‘to shamanise the epic’, consists of an extremely deep throat voice, resting on the production of a drone and the vocalisation of guttural sounds (...). This kind of voice, expressing the overall shamanic part in imitating animal voices, is directly comparable to the toat of the buck and the cry of migrating birds (...). It is at the root of the almost general use in Siberia of the Jew’s harp as well as the vocal technique of overtone singing (...). This requirement for the bard to have a particularly low, deep voice is also found among various Western groups of Mongolia; the voice is called argil and the performance is called tuul khaylakh, literally ‘to found the epic’. (...)*

*The melody is relatively simple, however the song or duun indicates the way of adventure, romance*

*or battle (...) and the bard is given free rein. (...) The rhythm, on the other hand, is very marked. It follows that of the verses (...) [and] syllables without meaning may come to fill the gaps [in the metre]. (...) Thus, in the rhythmic effect, sound similarities are counterbalancing the irregularity of feet, unevenness that the bard enhances by accelerating or slowing down the pace, drawing out or skipping syllables with the aim of adapting better to the content, or emphasising the heroic events.”* Without rhythm, there would be no epic since it is rhythm that gives time its specific limits, putting it into brackets in a way, forcing the listener to listen actively and with great interest, through a temporal and almost ritual efficacy.

#### An aristocratic or popular genre?

Heroic poetry developed among peoples living in a vast area of land stretching from the Caspian to the Sea of Japan. One usually speaks of the epics of Central Asia and Upper-Asia (Siberia): *Djanger* for the Mongols and Kalmuks, *Manas* for the Kirghizes, *Edüge Batyr* for the Khazaks, *Geser* for the Mongols, Buriats and Tibetans, *Olonkhon* or *Muldo Bugo* for the Yakuts, *Köroghlu* for the Azeris, the Turks and Turkmens and found under the name of *Gorogli* among the Uzbeks and Tadjiks.

---

1. *La chasse à l’âme, esquisse d’une théorie du chamanisme sibérien*, Société d’Ethnologie, Nanterre, 1990, pp.171-2.

For the most part, these epics shared common traits which will be discussed later, but already questions arise as to their participation in representational systems of the societies in which they arose, self-representation often ideal or idealised.

Many authors classify the epics of this region under popular or aristocratic genres. The different variants of the epic of *Köroghlu-Gorogli* dealing essentially with the social origin of heroes is one good example of this. Thus, the Turkmen *Köroghlu* is an honourable bandit, brave, loyal and intelligent although rather coarse, while the Uzbeki-Tadjik *Gorogli* is a wise ruler, cultivated and powerful. The difference between Turkmen and Tadjik societies explains the emergence of these variations well enough (see below, paragraph on Tadjikistan). According to N. Uzzamc<sup>2</sup> who takes the Mongol example, the distinction between aristocratic and popular genre is to be taken at another level of analysis, that is the opposition between collective and individual mentalities. Populations who were Mongol in origin (and that applies therefore to the Kalmuk example in this recording) may be divided into two groups: people of the forest and those of the Steppes.

In the Steppes, horsemen set up a nomadic feudalism there beginning in the 10th century. They moved about in communities, fought, plundered and won lands in which

they established themselves as conquerors, dominating other peoples.

In the forests, people living from hunting, fishing and gathering food never reached the stage of nomadic feudalism. Despite the existence of a shaman aristocracy, the feudal type system of class was unknown. Furthermore, there was no collective hunting and no war-making, since the economy did not require any territorial extension.

The individual rather than collective cultivation by forest people is reflected in their epics. Here, the only hostility to arise is that between man and nature. Under their anthropomorphic roles, the forces of nature challenge humans in battles that have no real foundation, no link with an historic reality.

Unlike the others, the epic of the Steppes is collective and in order to conquer, the hero has need of society as a whole. The most brilliant passages are devoted to the exploits of the main hero, but his companions-in-arms are also praised. This style of epic belongs to an aristocratic genre. Seen from this angle, all the versions of the *Köroghlu-Gorogli* epic would be aristocratic, as well as that of *Djangar* (Kalmuk), for the stories show clearly that the hero can only achieve his aims with the help of his wonderful horse (symbol of the world of domesticated animals) and his faithful guards *djigit* (personifying the tribe or society as a whole).

---

2. in *Etudes mongoles*, Paris, 1974, vol. V.

## The thematic

Examining the aristocratic epic<sup>3</sup> reveals themes that may be divided into two groups: the search for a bride on the one hand, and the need to make new conquests (territory, booty, honour) on the other.

Fourteen elements define the epic account and the actions of heroes:

1. Time.
2. Hero's origin.
3. The land in which he lives.
4. His outer, physical appearance and his capacities.
5. His horse and the special relation between horse and hero.
6. Departure.
7. Support and friends.
8. Obstacles and dangers.
9. Enemies.
10. Contact with the enemy and the challenge.
11. The hero's cunning and his magic powers.
12. The search for a bride.
13. Description of the wedding.
14. Return to the place of origin.

The hero may be human in origin or born from a root or a stone. In this way, epic poetry underlines its supernatural origin. In general, his entire life of adventure only lasts nine years (or multiples of nine).

Among the Kirghizes and the Yakuts, epic poetry is almost uniquely narrative. It seldom

uses lyrical forms. In contrast, listeners and bards pay great attention to diction, which must be precise and clear. This is why each epic is divided into cycles, to allow the bard to draw breath.

Among the Turkmens, the Uzbeks and the Tadjiks, the Köroghlu-Gorogli epic is also divided into cycles called *mejlis*<sup>4</sup> containing passages in narrative prose and parts in verse. The bard usually accompanies himself on an instrument, a bowed lute or more often a long-necked plucked lute. The musical accompaniment does not pick up the melody of the prosody, but sustains it through a succession of short, relatively unvarying melodic figures. This procedure of repetitive, haunting centonisation contributes in the same way as the deep and often husky voice of the bard, to inviting listeners to enter into another time, another world, that of narration.

### Tuva (bands 1 to 3)

- **Khöömii to celebrate Spring in the Steppe.**
- **Heupei khöömii for the wind.**
- **Khöömii before dancing.**

In the North-West of the Republic of Mongolia, the autonomous region of Tuva (capital Kyzyl) belongs to the Russian Federation. Situated on the upper courses of the Jenisej, in a large basin bordered to the North by the Sayan heights

---

3. cf. Walter Heissig, *Die mongolische Heldendichtung*, Westdeutsches Verlag, Düsseldorf, 1979.

---

4. An Arabic word meaning "reunion, session, participation".

and to the South by the Tannu plains, it occupies the almost exact centre of the Asian continent, between the 50<sup>th</sup> and 54<sup>th</sup> degree of the northern latitude.

The Tuva (or Tuvan or Tuvvin) an uralo-altaic people speaking a Turkish language of the Uyghur, derive from several strata coming from Mongolia, Northern China and Kirghiz. They fall into three main clans which may in turn be sub-divided into sub-clans: the Kirghiz of Jenesej, the Orchak and the Kuchugut.

In the 7<sup>th</sup> century, the Tuva came under Chinese domination then, in the 8<sup>th</sup> century, under that of the Uyghur khans. From the 8<sup>th</sup> century onwards, Chinese chronicles provide some information about the Tuva-Dubo: *“They live in grass huts. They do not raise cattle. do not work the land. The area produces a great number of water lily roots which they harvest and eat after having turned into a kind of gruel. They catch fish, birds and other animals and eat them. Their clothes are made of buckskin. The poor have clothes made from birds’ feathers. At weddings, the rich make presents of horses while the poor bring deer skins and water lily roots. The dead are placed in coffins which are then suspended from trees in the mountains. There is neither punishment nor condemnation.”*

In the 13<sup>th</sup> century, they became dependants of Juchi, the eldest son of Genghis Khan and, until the end of the 17<sup>th</sup> century, their territory was used as a base for Mongol soldiers. On the fall of the Dzungarian empire, defeated by the Emperor of China in the

middle of the 18<sup>th</sup> century, the Tuva had to submit to the power of the Manchu before becoming a part of the Russian State. In their accounts of exploring the Tuva Tundra, Russian travellers were amazed to see whole tribes astride reindeer.

Feudalism thus ordered the social organisation of the Tuva. Feudal lords, native or foreign, owned nomadic lands and the best pastures. Others were of service to the community. A part of the individuals living in the region are serfs, almost slaves (fugitives or prisoners or other groups).

In the 10<sup>th</sup> century, Buddhist monks settled in Tuva territory. They built monasteries and spread the doctrines and practices of Lamaist Buddhism. However, the majority of the population still remained turned towards shamanism.

The shamans possessed an authority which placed them outside the group. They received a great many different gifts (horses, meat, clothes) so as to be able to make offerings to Nature's divinities. Ceremonies surrounding births, practices linked to the hunt, traditional therapies carried out by the shaman, the way in which the dead were accompanied during their journey, suggest borrowing from the shamanism of the Mongols, the Kalmuks and the peoples of the Altaï. Like them, they practised *khöömii*<sup>5</sup> or overtone singing and preserved in their memory certain fragments

---

5. Or *xöömij* according to the scientific notation.

of the Djangar epic learnt during the passage of foreigners and their domination.

Today, the Tuva live from farming and breeding reindeer. Their joining Russia has considerably modified the system of names. Thus, the singer **Toumat** has lost the first part of his family name characterised by an activity and has preserved his clan name, which means quite simply that he belongs to the Tuva-Tuma clan of the South of the country, of the area of arid plains bordering the Mongolian sand desert.

The term *khöömii*, which comes from the Mongolian where it means literally *pharynx*, describes a vocal technique found mainly in Tibetan chanting, among the Mongols and neighbouring peoples. However, for several years, it has been noted that similar techniques exist elsewhere in the world, notably among the Bunun, an aboriginal people of Taiwan and among the Xhoxa of South Africa.

This technique consists of emitting a basic sound and, through the combined movement of lips, tongue, the velum and larynx to enhance certain harmonics of this fundamental sound so as to produce a 'whistled' melody. In Tuva, there are five different *khöömii* techniques. The singer Toumat, recorded here, demonstrates the three main ones: the *sigit* (literally *whistling*), the *khöömii* and the *borbannadir* which he usually combines within one song. In the *sigit*, the fundamental sound is to be found in the medium and is produced in a nasal and especially taut

manner; in the *khöömii* is also situated in the medium but its timbre is less taut; in both cases, the melody of the harmonics is clearly audible. In the *borbannadir*, the sound is close to that of the Jew's harp with an effect of rhythmic pulsing obtained through rapid movements of the lips and tongue, reminiscent of the horse pace. The overtone singing usually rests on a text sung in a throat voice which allows certain harmonics to appear and whose verses are punctuated by a melody in *khöömii*.

Toumat accompanies himself on the *chanze*, a lute Mongol in origin, characterised by a long neck and fingerboard, three strings, and a flat, rectangular soundbox covered in snakeskin.

#### **Tadjikistan** (band 4)

Hemmed in to the South by Afghanistan, to the East by China, to the West by Uzbekistan and to the North by Kazakhstan, surrounding partly the Pamir mountains, Tadjikistan, former Soviet Socialist Republic, offers a great variety of landscapes and climates, matched by a rich cultural scene. The six million inhabitants are divided between 56% Tadjiks, and 23% Uzbeks, and 21% Russians, Kazakhs and Afghans.

Tadjiks speak a Persian language mixed with Arab words learnt from the Koran and most of them are Sunni Muslims. The very different classical and popular musical forms emerge during concerts held in private houses at family gatherings or at annual celebrations

such as the Spring festival (*Nowruz*). Tea houses (*tchai Khanat*) are where bards perform. Accompanying himself on the two-stringed lute or *dutâr*, **Kabud Khaknazarov** sings extracts from the epic *Gorogli* which is without any doubt one of the most important in Central Asia, since it is *found* also (called *Körogħlu*) in Turkmenistan, Azerbaijan, Armenia, Georgia, Turkey and Kurdistan. The complete narration of the Tadjik version requires a whole month. Kabud Khaknazarov lived for fifteen years in the Karl Mark kol-khoz in the South of Tadjikistan. There he was able to his function as bard and help to keep alive the epic tradition.

According to Chadwick and Zhirmunsky<sup>6</sup> the difference between the Uzbek-Tadjik cycle of *Gorogli* and the Turkmen version is the clearly more aristocratic nature of the main character. For the Turkmen, the hero is an honourable bandit, one of the Tekke tribe, the son of Sultan Murad's master groom. Full of humour, he is however completely devoid of manners and surrounds himself with lowly beings: shepherds, artisans... In contrast, the hero of the Tadjik and Uzbek versions is of noble birth (in the text sung by Kaboud Khaknazarov, it is said that '*he is descended from the 366 prophets*'); *bek* for the Turkmen and Uzbeks, head of the city of Chambil, a wise and powerful ruler, he embodies the

popular ideal of a patriarchal authority mindful of the good of his people. These differences may be explained by the fact that Turkmen society is founded on a collection of tribes jealous of their independence who, throughout their long history resisted the power of the khân of Bukhara, while Uzbek and Tadjik societies were founded on a State ruled by a lord (*khân*), the most famous of whom was Tamerlane. The two versions concur in praising the virtues of the warrior: the loyalty, courage, generosity, knowledge of the art of war, the temperament of a predator combined with a great poetic culture (there are many scenes where *Gorogli* pits himself against the bards in poetic jousting).

The *Gorogli* epic is drawn from the life of an historical character, Rushan, an Turkmen adventurer who at the end of the 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries took part in the revolt of the Jelali against Shah Abbas the First. Rushan's childhood was one long series of misfortunes. His father died just before he was born and his mother died in childbirth. This is why he was given the name *Gorogli* (*Körogħlu*), '*child of the grave*'. He was brought up by his uncle, who was killed by the lord Khan Khunkar who, also blinded Rushan's grand-father and allowed one of his officers to take his aunt for concubine. Reaching the age of adulthood, *Gorogli* decided to take revenge. He took forty soldiers, the *djigit*, captured the Chambil fort which he then made his fortress. Mounting his legendary horse, Kyrat, he

---

6. Nora K. Chadwick & Victor Zhirmunsky, *Oral epics of Central Asia*, Cambridge University Press, 1969.

carried out many more attacks against Khan Khunkar's forces with the help of other Turkmen tribes. He married the beautiful Agha-yunus, but since she was unable to bear him any children, he adopted one of his most loyal warriors. When his beloved horse died, Gorogli is bereft and dies in a final battle.

The extract performed by Kaboud Khaknazarov is a description of the hero, his armies and the wars he conducted.

### **Kalmukia** (bands 5 to 8)

With the Olöt, the Torgut and Dzungar, the Kalmuks form one of the many branches of the Oyrat or Western Mongols. In 1207, Genghis-Khan, who had been emperor of the Mongols for a year, sent his son Jöchi to conquer the forest peoples of Southern Siberia. This is how the Oyrat, who led a nomadic life to the West of Lake Baikal, enter the sphere of influence of the Mongol confederation. Taking advantage of the decadence of Genghis Khan's empire in the 14<sup>th</sup> century, they spread as far as the Steppes of Altai and struck terror into the whole of Central Asia, Tibet and Russia with their armed might. Converted to Tibetan Lamaism from 1620 onwards, they developed their own writing, the *todo bichig* ('clear writing'), adapted from the Mongol alphabet and a corpus of literature translated from the Tibetan. Oral literature, and specially the Djangar epic cycle, developed at this period. If it had not been for disputes among the different tribes, the Oyrat peoples might

well have built an empire of the Steppes comparable to that of Genghis Khan.

The Kalmuks arrived in the steppes of the Lower Volga towards the middle of the 17<sup>th</sup> century and were accepted by the Russians under the name of *khanat kalmuk* as a buffer state between the Southern Russian frontier and the troublesome hordes of Muslim Turks. This *khanat* grew stronger over more than a century thanks to the arrival of a great many Western Mongols fleeing the troubles of Upper Asia. Commercial deals alternated with numerous skirmishes against Kirghiz, Kazakhs and Tartars.

Towards the end of the 18<sup>th</sup> century, Russian pressure in the region applied by Catherine II had reached such a point that it brought about a break in diplomatic relations between Russians and Kalmuks. Fearing that they would be forced to settle, the latter began to fall back to the other side of the Ural and tried to regain their region of origin, Dzungaria. In their travels, they clashed with Kirghiz Turks who decimated them.

Today, the Kalmuks live here and there in the Urals, one part of them forming three quarters of the 200,000 inhabitants within the Kalmuk Republic founded in 1935 on the Western bank of the Lower Volga.

Kalmuk singing reflects admirably the deep roots of Mongol culture and in it one finds again the practice of long and short songs. But the Djangar epic stands out as the highlight of Kalmuk oral culture.



**Okna Zam Tasgan**, was born in 1957 in the neighbourhood of Elista. For several years he has devoted himself to preserving Kalmuk epics by rooting it in the Mongol culture. This has led him to practice different techniques of overtone singing from Mongolia, Tuva and Tibet. He recently founded a cultural village at Godjur (80 km North of Elista) where he raises horses and tries to collect and bring back to life various aspects of Kalmuk culture. Here he performs the following passages from the Djangar epic:

#### • **The Djangar palace**

A description of the land of Bumbar, of the Djangar palace situated between the sea and high mountains each of which has twelve peaks. He rules over 70 million people and all can admire his splendour. A rich, magnificent palace with doors of silver. On the walls of the palace there are illustrations depicting the feats of Djangar's companions, the 6012 heroes. In the land of Bumbar, peace and justice prevail. The climate is gentle. Old age and death are not known. The land of Bumbar is a happy one.

#### • **The stealing of the horses**

King Djangar is celebrating in his palace with his 6012 heroes. A young boy arrives announcing that a foreigner has taken away all the horses as a sign of defiance. All set off in pursuit of the thief, firing arrows at him. One of these flying arrows sounds out the 108 melo-

dies of misfortune before piercing right through the foreigner and his mount.

#### • **The story of the three children**

When Djangar was young, he was beaten by a hero called Bator, who said to him: *"Before I kill you, I will allow you to make three vows"*. Djangar replied: *"I am a young, married man and I do not wish to die before the third month of my marriage; with 6012 heroes, I wish to found the kingdom of Bumbar; I wish to find the four Yellow Truths and to hold them in my hand"*. Bator then said, *"Fulfil these three wishes, we shall fight afterwards"*.

Years pass by. The wishes are fulfilled. Djangar is master of the Orient. But Bator is as strong as ever. Rather than waiting for Bator to come and do battle with him, he seeks a way of overcoming him. He calls upon his 6012 heroes, but not one of them wants to take this risk. Kunkan then says: *"In a great country such as ours, is it not possible to find a little one who will save the kingdom?"* Then they all set off to find that child.

They search for a long time without success. Suddenly, in the Steppe, they catch sight of a camp of thirty or so tents where children are playing knucklebones<sup>7</sup>. As they pass by, a three-year-old child hears what they are saying. Leaving his game, he asks the horseman to

---

7. This game played by children as well as adults, consists in throwing knucklebones at stacks of small dices in order to make them fall down. This game, still played nowadays, is usually accompanied by songs.

repeat what he has just said. One of the horsemen takes note but is not convinced that this child may be able to save the country. However, the child follows them for three weeks.

Then one day, the child turns to one of the horsemen saying: *“If you do not let me ride pillion, I will challenge you in front of the Djangar palace”*.

So the hero lets him ride behind him. They arrive at the Palace. The horseman hesitates before passing through the silver doors. He is afraid of being laughed at for claiming that this child will save the country. The child, who has guessed his fears then says to him: *“It is not you who have saved me, I am the one who has brought you here”*. And to prove his words, he takes the hero in his arms and carries him into the palace. There, they find Khungar who recognises the child as one of his. He wants him to leave the palace so as not to expose him to danger, but the child is so strong that his father is unable to make him move. Khungar begins to weep, saying he does not want his child to go to another country, risking his life fighting Bator, but he has no choice and must accept.

So he asks if his son might be accompanied by Djangar's son and by the son of Kunkan who had thought up the idea. The 6012 heroes study the possibility and decide that these children can carry out the operation. They take three of their best horses, saddle them, dress the children in armour and wish them well on their way.

*[The children will achieve what they set out to do. They go to the land of Bator, tie him up in his sleep*

*and bring him back to Bumbar. There, he is made to give his word never to fight Djangar again.]*

### • **Khöömii**

This piece mingles various *khöömii* techniques that Okna borrowed from the Tuva tradition in particular.

- *kargiraa*. with a very deep fundamental.
- *khöömii* properly speaking, marked by strong vocalisation.
- *sigit* in which the melody of the harmonics is particularly clear.
- *borbannadir*, *khöömii* with rhythmic pulsing evoking the sound of the Jew's harp.

### **The Chor** (band 9)

The Chor (or Shor) are part of the peoples of the Turkish language although the earlier tribes were close to the Samoyedes, the Ket and the Finnish-Ougrians. Before the Revolution, they had no name as a nationality but were grouped together under *söök* or clans like the Kobyy, the Karga and the Kyy. They used to take their name from that of the river near which they lived, for example the Mras-Kizhi (people of the Mrassa), the Mondym-Chony (people of the Kondoma). Away from their own environment, they called themselves Chys Kizhi (inhabitants of the Taiga). Today, the Chor owe their name to the clan in which was to be found the greatest number of speakers and which, after having regrouped during 1858, lived near the river Kondoma in a place later called Kuzedeyevo (to the South of Novokuznek).

The territory occupied mainly by the Chor, the Shoriya mountain, is in the very heart of the famous industrial region of Kuzbass. It is a mountainous and turbulent country. The snow-covered peaks rise to 1,900 metres. The rivers and streams are hemmed in with the exception of the three main ones: the Tom, the Mrassa and the Kondoma. Plentiful rain and snow make communication difficult in this forested region. Twenty-five or thirty years ago, the Chor main resources came from the Taiga: furs, meat and cedar nuts.

Officially, the Chor are Orthodox (the first Russian mission dates back to 1830), but this does not prevent them from carrying on shamanic practices.

Essential rites consist of making offerings to the masters of the mountain and forest from whom it is hoped plentiful hunting and the resurrection of killed animals. One of the important rites concerns the killing of a bear. Chor shamanism is based on sharing between clans. Shamans inherit power within certain clans rather than others. Chor myths present a universe composed of superimposed worlds and give a great place to the hunt and the forge, the use of which they mastered as early as the 17<sup>th</sup> century, thanks to there being a sub-soil rich in minerals where they lived.

In the exogamous and patrilinear clans or *söök*, a strong oral culture developed. There are many epic poems or *kaï nybak* describing the activities of hunters and trappers, of fishing, and paying tribute to Umay or May-

Yene, protective Goddess of children. Those who sing *kaï* call themselves *kaïchi* and practise the pharyngeal voice called *kailapcha*. They accompany themselves on the *koymuz*, a three-lobed lute with two strings.

The *kailapcha* may be described as a very guttural sound or opening up to an overtone. The bard, when narrating the epic, returns to a normal voice or *saryn* from time to time and may pepper a text with proverbs. More recently, *kaïchi* have been putting their epic art and the numerous references to ancient legends to the service of village stories and to honour local apparatchiks.

**Mikhail Kauchakov** is a teacher living in the village of Tachagor. He knows many legends or *purungu*, *chook* and *yerebek*, coming from the world of the forest, and introduces them into the *kaï nybak*. This recording, taken from an epic called *Ahltyn Zaltyn (Golden Wind)* brings together the following three extracts:

- **The weeping soul**

The wife of the hero Golden Wind senses a danger threatening them.

- **The abduction of the brides**

Golden Wind's two sons set off to capture their future wives call their father to rescue them.

- **Battle between Golden Wind and Black Iron**, oppressor of the people.

FRANÇOISE GRÜND and PIERRE BOIS



# CHANTS ÉPIQUES ET DIPHONIQUES EPICS AND OVERTONE SINGING

## **TOUVA / TUVA : Chant diphonique / Overtone singing**

**Toumat**, chant et luth / singing and lute

1. Khöömii pour célébrer le printemps / to celebrate Spring .....5'45"
2. Heupei khöömii pour le vent / for the wind .....4'00"
3. Khöömii précédant la danse / before dancing .....2'35"

## **TADJIKISTAN : Chant épique / Epics**

**Kaboud Khaknazarov**, chant et luth / singing and lute

4. Épopée de Gorogli / Gorogli epic .....14'03"

## **KALMOUKIE : Chant épique et diphonique**

**KALMUKIA : Epics and overtone singing**

**Okna Zam Tasgan**, chant et luth / singing and lute

5. Le palais de Djangar / The Djangar palace .....6'21"
6. Djangar, le vol des chevaux / The stealing of the horses .....9'23"
7. Djangar, histoire des trois enfants / story of the three children .....15'33"
8. Khöömii .....5'00"

## **CHOR : Chant épique / Epics**

**Mikhaïl Kauchakov**, chant et luth / singing and lute

9. Épopée de Vent d'Or / Golden Wind epic .....8'41"

Enreg. / Record., Maison des Cultures du Monde 1983-1995

71'23"

*Collection fondée par / Series founded by Françoise Gründ  
dirigée par / headed by Pierre Bois*