

Musique kurde d'Iran
ALI AKBAR MORADI
Odes mystiques et musique profane



Kurdish music from Iran
ALI AKBAR MORADI
Mystical odes and secular music

Ali Akbar Moradi, chant et luth *tanbûr* / vocals and lute *tanbûr*
Abbas Bakhtiari, tambours/drums *daf* & *tombak*
Kouroch Moradi, tambours/drums *daf* & *tombak*

ODES MYSTIQUES / MYSTICAL ODES

1. **Maqâm-e Sahari & maqâm-e Sheykh-Amiri**6'04"
2. **Hey Yâr** 4'07"
3. **Nâleh yé del & samâh-e parvâneh** 9'39"
4. **Sargashté-yé kou-yé dowlat** 3'38"
5. **Avâz-e Souz** 1'35"
6. **Samâh-e rahâ'i** 6'11"
7. **Entézâr** 4'41"
8. **Avâz** 1'32"
9. **Be sou-yé ou** 6'18"

MUSIQUE PROFANE / SECULAR MUSIC

10. **Maqâm-e tarez** 3'42"
11. **Nassim-e Ohrâmân** 4'21"
12. **Rowyâ** 1'08"
13. **Sarv-e nâz** 3'08"
14. **Samâh-e sâzhâ** 2'34"
15. **Shetâb-e didâr** 3'09"

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements réalisés au Centre culturel Pouya (Paris) les 27 et 28 octobre 2000 par Grégoire Lyon. Notice, Abbas Bakhtiari, Joël Bastenaire, Pierre Bois. Traduction anglaise, Frank Kane. Photos, Centre culturel Pouya & Reza Moattarian (D.R.). Prémastérisation, Frédéric Marin / Cinram – Alcyon Musique. Réalisation, Pierre Bois. © et ® 2001 Maison des Cultures du Monde.

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

Musique kurde d'Iran

ALI AKBAR MORADI

Odes mystiques et musique profane

Région d'Asie occidentale, le Kurdistan, peuplé en majorité de Kurdes, s'étend du Taurus et des montagnes d'Arménie à l'ouest aux monts Zagros à l'est, et du Caucase au nord à la plaine mésopotamienne au sud. Tout au long de l'histoire, le Kurdistan s'est caractérisé par une grande diversité religieuse. Aujourd'hui encore, on y célèbre la fête préislamique du *nowruz*, qui marque le début de la nouvelle année à l'équinoxe de printemps. Depuis le *xvi^e* siècle, les Kurdes se sont convertis à l'islam, majoritairement sunnite, la minorité chiite étant estimée à 7% de la population. Les deux principales confréries soufies présentes au Kurdistan sont la Qadiriyya et la Naqshbandiyya. Trois autres communautés hétérodoxes s'y sont également développées, les Alevi, les Yezidi et les Ahl-e Haqq.

Les deux dialectes principaux, le kurmanji et le sorani, appartiennent tous deux au rameau sud-ouest des langues iraniennes. La poésie chantée, cependant, fait appel à bien d'autres dialectes tels que le horami et le zaza pratiqués respectivement par les Ahl-e Haqq et les Alevi.

Jusqu'à aujourd'hui, les travaux sur la musique kurde demeurent fragmentaires, même si un certain nombre de musiciens kurdes sont devenus célèbres en Occident. Le concept même de *musique* n'existe pas en kurde et il est

généralement traduit par les termes *saz* ou *tanbûr* qui désignent deux types de luth à manche long utilisés en Asie occidentale et centrale. Les pratiques musicales sont assez variables selon les régions (Turquie, ouest de l'Iran, nord de l'Irak), mais elles peuvent grosso modo se subdiviser en quatre catégories : les chants épiques, narratifs ou poétiques interprétés par des bardes qui s'accompagnent au luth (luths à manche long *tanbûr* ou *saz*, luth à manche court *'ûd*), les musiques de danse chantées ou jouées par un hautbois (*zurna*) et un tambour cylindrique à deux faces (*dohol*), les chants de fête (principalement de mariage) et de travail, et la musique religieuse. Il ne saurait donc être question comme dans les traditions arabe, persane ou turque d'une tradition savante et d'une tradition populaire distinctes, mais plutôt d'une tradition à la fois savante et populaire, qui intéresse l'ensemble de la population tout en exigeant pour certains de ses genres une formation et une spécialisation de ses interprètes.

La musique kurde s'inscrit dans un contexte géoculturel qui privilégie très largement le principe modal. Tant dans les traditions arabe orientale que turque ou persane, le cheminement mélodique est commandé par un système de modes appelés *maqâm*. Chaque

maqâm se caractérise par une échelle de notes spécifique et soumise à une hiérarchie précise ; de ce fait, chaque mode véhicule un *ethos* qui lui est propre et qui donne sa *couleur émotionnelle* à la musique qui est jouée. Les Kurdes utilisent le terme *maqâm* dans un sens bien différent. En effet, la musique kurde utilise une seule échelle modale, à laquelle ils ne donnent pas de nom mais que leurs voisins ont tout naturellement appelée *mode kurd* (ou *kurdî*). Le terme *maqâm* est donc utilisé pour désigner des motifs mélodiques types, strictement répertoriés et auxquels sont associés des états émotionnels bien différenciés : *maqâm-e sahari*, *maqâm-e sheykh-amiri*, *maqâm-e shushtari*...

Les *maqâm* kurdes se répartissent en trois catégories :

- les *maqâm* de Kalâm, que l'on dit vieux de deux mille ans, aux rythmes amples, et qui servent à la prière ;
- les *maqâm majlessi*, "de réunion", qui sont des chants sans rythme imposé, servant au récit long : épopées, histoires d'amour, problèmes sociaux...
- les *maqâm madjazi*, aux rythmes vifs, exprimant les joies terrestres et les feux de l'amour. C'est sans doute au sein de la communauté des Ahl-e Haqq que l'art du *tanbûr* kurde a connu son plus grand développement, la musique y étant l'une des formes principales de dévotion et le *tanbûr* y occupant une place centrale en tant qu'instrument sacré.

Les Ahl-e Haqq sont une communauté religieuse minoritaire, dont la plupart des adeptes,

au nombre d'environ un million, vivent en Iran. De très petites communautés ont été identifiées en Irak et chez les Turkmènes. Leur nom peut être diversement traduit par "gens de l'Absolu", "adeptes du Vrai"... Si *haqq* veut dire dans la langue de tous les jours "vérité" (véracité) et "justice", c'est aussi l'un des noms d'Allah.

Répertorié depuis le Moyen-Âge, leur culte est considéré comme hérétique, tantôt dualiste, tantôt licencieux, par les ulémas sunnites et chiïtes duodécimains. L'accusation de licence s'explique par l'absence de ségrégation sexuelle dans les cérémonies du culte. Celle de dualisme se fonde sur les traces de manichéisme et la croyance en de multiples manifestations terrestres de la divinité.

Ils font partie d'un ensemble de sectes assimilées au chiïsme, regroupées par leurs adversaires sous l'épithète collectif de 'Ali Ilâhi, littéré. "ceux qui déifient 'Ali". Mais dans le cas des Ahl-e Haqq, cette divinisation est relative, puisque le cousin et gendre du Prophète n'est que l'une des sept manifestations de la divinité. La dernière de ces manifestations est le fondateur de leur ordre, un mystique du xv^e siècle nommé Soltan Eshâq. Le corpus des croyances des adeptes présente des affinités avec le gnosticisme, le manichéisme, le mithraïsme. Il intègre des éléments d'origine préislamique comme la transmigration des âmes et la réincarnation. Il s'inscrit dans la lignée de la religion astrale avec ses pratiques d'origine sabéenne et peut-être babylonienne.

Pour l'essentiel, les adeptes vivent en zone rurale mais bon nombre sont aujourd'hui regroupés dans des banlieues à dominante kurde de Téhéran ou en exil en Europe.

La musique est l'une des formes principales de la dévotion religieuse. Chaque famille en entretient la pratique constante, les enfants étant familiarisés très tôt avec les chants cérémoniels. Bien qu'elle n'exclut pas la recherche de la virtuosité et la composition de *maqâm* sophistiqués, cette pratique ne débouche en principe pas sur une activité concertante. Elle était jusqu'à une date récente réservée à l'audition mystique. Sa structure complexe n'a donc guère été étudiée et l'on se contente d'habitude d'en référer à son enracinement dans le fonds populaire kurde.

Pour appréhender les chants et la musique d'Ali Akbar Moradi, il convient de prendre la mesure de la spécificité des traditions de la région dont il est issu. Les hauteurs de Gourân, dans la région de Kermânshâh, abritent sans doute une des subdivisions les moins connues de la secte des Ahl-e Haqq, dont il a beaucoup été question dans diverses relations de voyages mais dont on ne peut dire qu'elle ait fait l'objet d'une étude véritable car elle est difficile à contacter en raison des pressions terribles qu'elle subit de la part des ulémas, surtout des sunnites kurdes dans le passé et des chiïtes persans au cours des vingt dernières années.

En l'absence de tradition écrite unifiée, il faudrait procéder au recoupement systématique de toutes les sources orales, qui sont de toute

manière plus crédibles que les témoignages écrits des détracteurs des Ahl-e Haqq. Il est en outre très difficile de faire la part de l'authentique et de l'importé : Ali Akbar Moradi ne manque pas d'interpréter, en traduction kurde approximative, une poésie mystique persane classique qui véhicule des valeurs d'humanisme en se référant à l'islam canonique. Faut-il être plus traditionaliste que la tradition et considérer que ces textes ne devraient pas figurer dans le répertoire ?

Malgré la terminologie d'origine arabe et la référence à l'imâm 'Ali, bien des éléments puisés dans les témoignages des Ahl-e Haqq laissent cependant penser qu'il ne s'agit pas de musulmans. On est en droit de se demander si ceux de Gourân peuvent être assimilés aux autres 'Ali-llâhi, très proches par la géographie, les origines ethniques et les canons de pensée, et qui présentent des traits communs avec l'alévisme turc, l'ismaélisme et la plupart des sectes considérées comme "chiïtes extrémistes". Ici, certaines coutumes sont différentes de celles des 'Ali-llâhi :

- il n'y a ici ni *hadj* (pèlerinage), ni *zakat* (aumône), ni *ramadhân* (jeûne) même réduit à trois jours.
- le jour de la naissance de l'imâm 'Ali et celui du martyr de Hussein ne sont pas les jours de fêtes les plus importants.
- la moustache n'est pas tombante, elle est au contraire taillée de manière à laisser dégagée la lèvre supérieure.
- le roi David de l'Ancien Testament occupe

une place prédominante dans le panthéon religieux, il est l'initié absolu, la manifestation de l'archange Raphaël, incarnation de la grâce et de la miséricorde divines.

Dans les quatre commandements du croyant, on reconnaît un substrat zoroastrien :

- être droit, dire la vérité ;
- être pur de corps et d'âme ;
- être humble et charitable ;
- savoir pardonner.

Enfin, on découvre ici des éléments de coutumes relevées chez les Mèdes dans l'antiquité :

- on fait un feu sur la tombe du défunt le jour qui suit le décès.
- les principales festivités se déroulent aux solstices et équinoxes.
- les prières se font aux levers et couchers du soleil.
- les serments se prêtent sur le ciel, la terre, l'univers.
- le calendrier a 360 jours plus cinq supplémentaires ; durant ces jours là, le symbole du soleil est posé sur les portails, frontons et sur les fronts des bovins.

Le *tanbûr*

Le *tanbûr* est sans doute le plus ancien des instruments à cordes de l'Iran. Des représentations sur les bas-reliefs de Suse et les fragments de Teppe Banû-Yûnes attestent une origine vieille de cinq mille ans.

Il est dit dans *Le Livre des Rois* que le héros Rostam doit en jouer pour accomplir sa quatrième épreuve. Les poètes mystiques des premiers siècles de l'hégire en mentionnent l'existence. Mowlanâ (Rûmi) dit que « *la plainte du tanbûr rompt les chaînes de la vie matérielle dont nos mains sont liées* ».

Comme le nom de l'instrument recouvre, dans la typologie arabe, bon nombre de luths de différentes tailles en usage au Moyen Orient, et que son usage est passé dans les langues altaïques et turco-mongoles, on attribue sa paternité à différents peuples. Le mot pourrait avoir une origine indienne, aussi bien que

sumérienne. On dispose de descriptions précises de ses différences d'avec les autres luths qui remontent au IX^e - X^e siècles.

Il est certain que ce luth est pratiqué en continu par les Ahl-e Haqq depuis huit siècles. Les 70 *maqâm* du rituel ont environ un millénaire d'existence. La région d'élection de cette pratique instrumentale et liturgique est celle de Gourân, dans la province de Kermânshâh. Là résident des Kurdes particulièrement fidèles à leurs traditions. Toutes les cérémonies, y compris les *zîkr* (remémorations), y sont accompagnées par le *tanbûr*. Les musiciens sont généralement appelés *derwiches* même s'ils sont profanes et non initiés.

Il existe deux types de *tanbûr* kurde, le *tanbûr tisfûni* (de Ctésiphon, ancienne capitale sassanide) et le *tanbûr khorasâni* (en référence au Khorasân, province du nord-est de l'Iran).

C'est le premier qui est utilisé dans la tradition des Ahl-e Haqq. C'est un luth à manche long et fretté, à caisse piriforme, mesurant environ un mètre. Il est confectionné dans du bois de merisier et ses deux ou trois cordes de métal

sont jouées avec tous les doigts. Forte de huit générations de facteurs, la famille du maître Changiz Farmâni établie à Gahvâré, à 120 km de Kermânshâh, est connue comme la plus ancienne dans la facture du *tanbûr* kurde.

Les interprètes

Ali Akbar Moradi est né en 1957 à Gourân, Kurdistan iranien, non loin du chef-lieu de province Kermânshâh. Initié par son grand-père, son apprentissage commence à l'âge de six ans. Plus tard, il suivra les cours de Seyyed Hâchem, Kafâshyân, Alavi, Darvishi, Hamidi et Seyyed Vali Hosseïni afin d'acquérir la maîtrise de tous les *maqâm* usuels du *tanbûr* kurde.

Il donne son premier récital à l'âge de 14 ans, à Kermânshâh. Un an plus tard, il s'associe avec deux autres musiciens, Qâdemi et Elqâssi, pour fonder le premier groupe de *tanbûr* au sein du département culturel de la ville. Il commence à tourner en Iran.

Sa notoriété s'affirme à partir de 1981 grâce à la collaboration avec le chanteur Shahrâm Nâzeri, célèbre soufi d'origine kurde, qui l'em-mène en tournée en Europe, au Canada et aux États-Unis. En 1991, il est lauréat du premier prix au Festival des Instruments à cordes.

À partir de 1992, il entame des recherches sur les anciens modes et enregistre trois cassettes sous son seul nom : *Têrika Hané*, *Saharvarân* et *Sirvân*. Il fonde en 1998 le groupe Lavâtch, avec lequel il donne des concerts et enregistre une nouvelle cassette : *Mahdjouri*. Outre ses

enregistrements de compositions personnelles, il publie un enregistrement de folklore kurde : *Galaridjân*. En octobre 2000, il présente un concert en compagnie de son fils au Royal Festival Hall de Londres. Outre ses recherches et tournées, il enseigne le *tanbûr* à Téhéran et à Kermânshâh.

Kouroch Moradi est né en 1981 à Gourân. Il a appris le *tanbûr* avec son père, Ali Akbar, et joue également du *tombak* et du *daf*, deux instruments à percussion utilisés, le premier dans la musique profane et le second dans la musique sacrée.

Abbas Bakhtiari est né en 1957 à Bandar Shâpour, dans le sud de l'Iran. Initié par son père à la musique traditionnelle persane, il a appris les techniques du tambour *zarb* auprès du maître Hamdawi. Installé à Paris depuis 1983, il s'est perfectionné dans le chant avec Hossein Omoumi et Shahram Nâzeri. Depuis 1990 il pratique et enseigne le tambour *daf* qu'il a appris avec Ardechir Kamkar et Ardechir Fahimi. En 1990 il fonde à Paris le centre culturel Pouya qu'il dirige depuis lors.

1. Maqâm-e Sahari et maqâm-e Sheykh-Amiri

Prélude instrumental dans le *maqâm-e sahari* autrefois joué au hautbois (*zurna*) au lever du jour.

Le chant de type *monâjât* (invocation) est interprété sur le *maqâm-e sheykh-amiri* ; les paroles sont attribuées au poète kurde Sheykh-Amiri : « *Appelle Dieu constamment dans ton cœur, ne fais pas tes prières par hypocrisie ou dans l'espoir d'une récompense, adresse-les seulement à celui que tu adores...* »

2. Hey Yâr (Ô Ami)

La musique adopte le rythme kurde *se pâ* (litt. *trois pieds*) sans quitter le *maqâm-e sahari*. Sur un rythme de danse à 7/8 et 6/8 sont chantées les paroles du poète kurde Seyyed Salâh Kermâshâhi consacrées à l'amour du divin : « *Il faut sacrifier âme et cœur sur la poussière du seuil de celui qui possède un signe d'amour et peut transmettre cet amour* ». Ce thème du seuil (*dergah*) est très récurrent dans la poésie soufie.

3. Nâleh yé del et samâh-e parvâneh

Retour aux thèmes des *maqâm-e sahari* et *sheykh-amiri* puis transition au *maqâm-e shushtari* sur *Nâleh yé del* (litt. en persan : *complainte du cœur*).

Samâh-e parvâneh (*semah* du papillon) est une danse d'extase mystique dans le *maqâm-e shushtari* dérivé de *humâyun*.

4. Sargashté-yé kou-yé dowlat... (Égaré par la passion)

Pièce instrumentale.

5. Avâz-e Souz (Chant de brûlure)

Un chant sur le mal d'amour divin fondé sur le thème profane de la beauté de la bien-aimée : « *Sa taille de buis, ses yeux semblables aux narcisses, son grain de beauté invitent à la contemplation* ». À travers des modulations subtiles, le musicien passe insensiblement au mode persan *dastgâh-e tchahârgâh*.

6. Samâh-e rahâ'i (Semah de la libération)

Danse giratoire dont l'objet est d'émanciper l'âme du corps terrestre. La musique accompagne un poème de Mowlanâ Djallâl eddin Rûmi.

7. Entézar (L'attente)

Toujours dans le *dastgâh-e tchahârgâh*, ce passage évoque un moment récurrent dans le voyage mystique. Les longues mesures en 10/8 fortement soulignées par les percussions font référence à la démarche incertaine et chancelante du novice qui parcourt les sept étapes de la voie : 1. *talab*, quête ; 2. *tawhid*, unification ; 3. *ma'arefat*, gnose ; 4. *eshq*, amour ; 5. *estaghna'*, autonomie ; 6. *heyrat*, stupeur, perplexité ; 7. *fanâ'*, dilution, annihilation. L'attente est particulièrement inquiétante et douloureuse au début des étapes ultimes.

8. Avâz (Chant)

Ici les percussions s'arrêtent ; la brève invocation en kurde permet d'entrer dans le *foroud* (descente, transition) qui ouvre la sortie du *maqâm-e shoushtari* et amorce le retour au *maqâm-e sahari*.

Deuxième partie : musique profane

10. Maqâm-e tarez

L'origine de ce *maqâm* est si ancienne qu'on ne sait à qui attribuer la genèse de sa composition. Selon les uns il serait l'œuvre des anges, auxquels Dieu aurait ordonné d'insuffler par ce biais une âme dans les corps humains ; d'autres l'attribuent à Rostam, le héros mythique du célèbre *Livre des Rois* de Ferdowsi. Comme Héraclès, Rostam fait preuve d'une force et d'un courage physique hors du commun et doit franchir une série d'épreuves. Cette mélodie aurait permis à Rostam de se tirer de sa quatrième épreuve.

Les vers chantés en persan disent :

*«Ne laissez pas s'assoupir les yeux amoureux,
n'aspergez pas d'eau un cœur enflammé d'amour,
mon cœur à moi s'est enfui.*

*Pour l'amour de Dieu, même s'il vient et frappe à
ma porte, ne lui répondez pas ».*

11. Nassim-e Ohrâmân (La brise de Ohrâmân)

Séquence rythmique dédiée au mont Ohrâmân avec ses vallées encaissées, ses ravins vertigineux, ses cascades argentées. Les paroles en kurde comparent le visage de la bien-aimée au

9. Be sou-yé ou (Vers Lui)

Sur cet autre rythme typique des *semah* soufis un dialogue s'établit entre les deux percussionnistes auquel le *tanbûr* répond de loin.

soleil qui dissipe les nuages de la montagne : la vue de ce visage efface le chagrin de la séparation. Les torrents de la montagne sont semblables aux larmes versées par les yeux de l'amant.

12. Rowyâ (Le rêve)

Intermède instrumental.

13. Sarv-e nâz (Le joli pin)

Mélodie traditionnelle kurde.

14. Samâh-e sâzhâ (Ronde des instruments)

Intermède instrumental.

15. Shetâb-e didâr (La hâte de se revoir)

Sur ce dernier morceau, l'instrumentiste quitte un moment le *maqâm-e târez* pour descendre dans le *maqâm-e allâh visi* avec une allusion au *maqâm-e esfahân* [classique persan], puis évoque brièvement le *maqâm-e navâ* avant de revenir au *maqâm-e târez* de départ, la ligne mélodique s'achevant sur l'ardent rythme du *semah*.



Abbas Bakhtiari, Ali Akbar Moradi, Kouroch Moradi

Kurdish music from Iran

ALI AKBAR MORADI

Mystical odes and secular music

Kurdistan is a region of western Asia inhabited mostly by Kurds, stretching from the Taurus and the mountains of Armenia in the West to the Zagros Mountains in the East, the Caucasus to the North and the Mesopotamian Plain in the South. Throughout its history, Kurdistan has been characterized by great religious diversity. Even today, the pre-Islamic festival of *nowruz* is celebrated, marking the beginning of the new year at the spring equinox. Since the 16th century, the Kurds converted to Islam, mostly Sunni, with a Shiite minority estimated at only 7% of the population. The two main Sufi brotherhoods in Kurdistan are the Qadiriyya and the Naqshbandiyya. Three other heterodox communities have also developed, the Alevi, the Yezidi and the Ahl-e Haqq. The two main dialects, Kurmanji and Sorani, both belong to the southwestern branch of the Iranian language group. The sung poetry uses many other dialects however, such as Hewrami and Zaza, used respectively by the Ahl-e Haqq and the Alevi. There have been very few studies on Kurdish music, even though some Kurdish musicians have become famous in the West. The distinct concept of *music* does not exist in Kurdish and it is generally translated by the terms *saz* or *tanbûr* which designate two types of long-necked

lutes used in western and central Asia. The music varies considerably according to the region (Turkey, west of Iran, the north of Iraq) but can be roughly divided into four categories: epic, narrative or poetic songs sung by bards who accompany themselves with lutes (long-necked lutes *tanbûr* or *saz*, short-necked lute *'ûd*), dance music, sung or played with an oboe (*zurna*) and a two-sided cylindrical drum (*dohol*), festive songs (mostly wedding songs), work songs, and religious music. There is no sharp distinction between classical and folk music as there is in the Arab, Persian and Turkish traditions, but rather a tradition which is both classical and folk, in that it involves the entire population but requires, in some cases, training and specialization for musicians. Kurdish music is part of a geo-cultural context which makes substantial use of modal principles. In the Arab, Turkish and Persian traditions, the melodic structure is based on a system of modes called *maqâm*. Each *maqâm* is characterised by a specific scale of notes which is subject to a precise hierarchy. Each mode expresses a particular *ethos* which gives its *emotional colour* to the music which is played. The Kurds use the term *maqâm* in a rather different way. Kurdish music uses only one modal scale, for which they have no

name but which their neighbours naturally call *kurd* (or *kurdi*). The term *maqâm* is used to designate typical melodic motifs which are strictly categorised and associated with very distinct emotional states: *maqâm-e sahari*, *maqâm-e sheykh-amiri*, *maqâm-e shusstari*...

The Kurdish *maqâm* can be put into three categories:

- *Kâlâm maqâm*, said to be 2000 years old, with sweeping rhythms, used for prayer;
- *maqâm majlessî*, “reunion”, songs with no imposed rhythm used for long narratives: epics, tales of love, social problems, etc.
- *maqâm madjazi*, with lively rhythms, to express earthly joys and the fires of love.

It is probably within the Ahl-e Haqq community that the art of the Kurdish *tanbûr* reached the peak of its development. Music is one of the main forms of religious devotion and the *tanbûr* plays a leading role as a sacred instrument.

The Ahl-e Haqq are a religious minority numbering about one million believers, most of whom live in Iran. Very small communities have been identified in Iraq and among the Turkmen. Their name can be translated as “people of the Absolute”, or “adepts of the True”... While in everyday language *haqq* means truth (veracity) and justice, it is also one of the names of Allah. The Ahl-e Haqq have been known of since the Middle Ages. Their sect is considered heretical, sometimes dualist, sometimes licentious, by the Sunni and Twelve-Imam Shiite ulemas. The accusation of licentiousness is due to the absence of sexual segregation in religious

ceremonies. That of dualism is based on traces of Manicheism and the belief in multiple earthly manifestations of the divinity.

They are part of a group of sects linked to Shiism and referred to collectively by their adversaries as ‘Ali Ilâhi, word for word “those who deify ‘Ali”. But in the case of the Ahl-e Haqq, this divinisation is relative, because the cousin and son-in-law of the Prophet is only one of the seven manifestations of the divinity. The last of these manifestations is the founder of their order, a 15th century mystic named Soltan Eshâq. Their beliefs have similarities with gnosticism, Manicheism, and Mithraism. They include elements of pre-Islamic origin such as the transmigration of souls and reincarnation. They fall within the lineage of the astral religion with its practices of Sheban or Babylonian origin.

The adepts mostly live in rural areas, although many now live in the Kurdish suburbs of Teheran or in exile in Europe. Music is one of the main forms of religious devotion. Each family maintains this practice, with children becoming familiar with the ceremonial songs very early on. Although the quest for virtuosity and the composition of sophisticated *maqâm* is not ruled out, this practice does not generally lead to concert performing, and until recently it was reserved for mystical listening situations. Its complex structure has barely been studied and usually all that is said is that it is rooted in Kurdish popular culture.

In order to appreciate the songs and music of Ali Akbar Moradi, we must consider the speci-

ficity of the traditions of the region which he comes from. The highlands of Gurân, in the region of Kermânshâh, are home to what is probably one of the least-known subdivisions of the Ahl-e Haqq sect, often mentioned in travellers' accounts but of whom there has never been a real study because it is difficult to contact them due to the terrible pressure which they are subjected to by the ulemas, mostly Sunni Kurds in the past, and Shiite Iranians over the past twenty years.

In the absence of a unified written tradition, we must systematically crosscheck all of the oral sources, which are in any case more credible than the written records of the detractors of the Ahl-e Haqq. It is very difficult to distinguish what is authentic from what is imported: Ali Akbar Moradi sings approximate Kurdish translations of classic mystical Persian poetry which conveys humanistic values and which refers to canonical Islam. Should one be more traditionalist than the tradition and consider that these texts should not be included in the repertoire?

Despite the terminology of Arab origin and the reference to the imam 'Ali, many elements learned from the Ahl-e Haqq suggest that they are not Muslims. We may ask whether the ones from Gurân can be grouped with the other 'Ali-Ilâhi, who are very close in geography, ethnic origin and the canons of thought, and who have traits in common with Turkish Alevism, Ismaelism and most sects considered as "extremist Chiites". Some customs differ

from those of the 'Ali-Ilâhi however:

- there is no *hadj* (pilgrimage), nor *zakat* (alms), nor *ramadhân* (fasting), even reduced to three days.
- the birthday of imam 'Ali and the martyrdom of Hussein are not the most important feast of days.
- the moustache does not fall but is trimmed to leave the upper lip showing.
- the Old Testament King David occupies a predominant place in the religious pantheon. He is the absolute initiate, the manifestation of the archangel Raphael, the incarnation of divine grace and mercy.

In the four commandments to believers, we recognise a Zoroastrian substrate:

- be upright, tell the truth;
- be pure in body and soul;
- be humble and charitable;
- know how to pardon, endure wickedness and respond with kindness.

We see here elements of the customs observed with the Medes of antiquity:

- making a fire on the grave of a deceased person the day after their death.
- the main festivities are held at the time of the solstices and equinoxes.
- prayers are said at sunrise and sunset.
- oaths are sworn to heaven, earth, and the universe.
- the calendar has 360 days plus five additional days; on these days, the symbol of the sun is drawn on gates, pediments and on the foreheads of cattle.

The tanbûr

The *tanbûr* is probably the oldest string instrument of Iran. Pictures on bas reliefs in Suse and fragments from Tepe Banû-Yûnes attest that it is some five thousand years old. It is said in the Book of Kings that the hero Rostam had to play it to accomplish his fourth trial.

The mystical poets of the first centuries of the hejira mention its existence. Mowlanâ (Rûmî) says that “*the crying of the tanbûr breaks the chains of the material life with which our hands are tied*”. Due to the fact that in Arabic typology the name of the instrument covers many lutes of various sizes used in the Middle East, and that it is now used in Altaic and Turco-Mongolian languages, its paternity is attributed to various peoples. The word could be of Indian origin, or perhaps Sumerian. We have precise descriptions of the differences between it and other lutes dating from the 9th – 10th centuries.

It is certain that this lute has been used continuously by the Ahl-e Haqq for eight centuries. The 70 ritual *maqâms* are about one thousand

years old. The region of choice for this instrumental and liturgical music is Gurân, in the province of Kermânshâh. It is home to Kurds who are particularly faithful to their traditions. All of the ceremonies, including the *zîkr* (recollections) are accompanied by the *tanbûr*. The musicians are usually called *derwishes* even if they are laymen and non-initiates.

There are two types of Kurdish *tanbûr*, the *tis-fûni tanbûr* (from Ctesiphon, the ancient Sasanid capital) and the *khorasâni tanbûr* (referring to Khorasân, a province in north-western Iran). The former is used in the Ahl-e Haqq's tradition. It is a long-necked, fretted lute with a pear-shaped resonance chamber, measuring between 90 cm and one metre. It is made of cherry wood and has two or three metal strings which are played with all the fingers. The family of Master Changiz Farmâni, living in the village of Gahvârê 120 km from Kermânshâh, has been making the Kurdish *tanbûr* for eight generations and is recognised as the oldest in the profession.

The performers

Ali Akbar Moradi was born in Gurân, in Iranian Kurdistan, not far from the administrative centre of Kermânshâh province. He began studying with his grandfather at the age of six. He later studied with Seyyed Hâchem, Kafâshyân,

Alavi, Darvishi, Hamidi and Seyyed Vali Hosseini in order to master all of the usual *maqâm* for the Kurdish *tanbûr*. He gave his first solo concert at the age of 14 in Kermânshâh. One year later, he joined with two other musicians,

Qâdemi and Elqâssi, to found the first *tanbûr* group within the city's cultural department. He began to tour in various cities in Iran. His fame grew as of 1981 thanks to his work with Shah-râm Nâzeri, a famous Kurdish Sufi singer who took him on tour with him in Europe, Canada and the United States. In 1991 he won first prize at the String Instrument Festival.

In 1992 he began research on ancient modes and recorded three cassettes: *Têrika Hanê*, *Saharvarân* and *Sîrvân*. In 1998 he founded the *tanbûr* group Lavâtch to give concerts and to record a new cassette: *Mahdjouri*. In addition to these recordings of his own compositions, he issued a recording of Kurdish folklore, *Galarid-jân*. In October 2000, he gave a concert with his son at the Royal Festival Hall in London. In addition to his research and concert tours, he teaches the *tanbûr* in Teheran and Kermânshâh.

Kouroch Moradi was born in 1981 in Gurân. He learned the *tanbûr* with his father, Ali Akbar, and also plays the *tombak* and the *daf*, two percussion instruments, the former for secular music, the latter for sacred music.

Abbas Bakhtiari was born in 1957 in Bandar Shapur, in southern Iran. He began to study Persian folk music with his father, and learned *zarb* drum techniques with Master Hamdawi. He moved to Paris in 1983 and studied singing with Hossein Omumi and Shahram Nâzeri. Since 1990, he has been playing and teaching the *daf* drum which he learned with Ardechir Kamkar and Ardechir Fahimi. In 1990 he founded the Pouya Cultural Centre in Paris and has been its director since then.

First part: mystical odes

1. Maqâm-e Sahari and maqâm-e Sheykh-Amiri

Instrumental prelude in *maqâm-e sahari* which used to be played on the oboe (*zurna*) at sunrise.

The *monâjât* (invocation) type chant is interpreted in the *maqâm-e sheykh-amiri*; the lyrics are attributed to the Kurdish poet Sheykh-Amiri: “call God constantly in your heart, do not say prayers hypocritically or in hope of reward, make them only to the one you adore...”

2. Hey Yâr (O Friend)

The music uses the Kurdish rhythm *se pâ* (literally, *three feet*) without leaving the *maqâm-e sahari*. Lyrics of the Kurdish poet Seyyed Salâh Kermânshâhi devoted to divine love are sung with a 7/8 and 6/8 dance rhythm: “one must sacrifice one's soul and heart on the dust of the threshold of he who possesses a sign of love and who can transmit this love ...” this theme of the threshold (*dergah*) appears very frequently in Sufi poetry.

3. Nâleh yé del & samâh-e parvâneh

This returns to the themes of *maqâm-e sahari* and *sheykh-amiri* then transition to *maqâm-e shushtari* on *nâleh yé del* (literally in Persian: *heart's lament*).

Samâh-e parvâneh (*semah* of the butterfly) is an ecstatic mystical dance in *maqâm-e shushtari* derived from *humâyun* [according to the context, *samâh* can mean concert, round, mystical recital].

4. Sargashté-yé kou-yé dowlat...

(*Distraught with passion*)

Instrumental piece.

5. Avâz-e Souz (literally Song of burning)

A song of the pain of divine love based on the secular theme of the beauty of the beloved: "*her slender waist, her eyes like narcissi, her beauty spot invite contemplation*". Using subtle modulations, the musician moves imperceptibly into the Persian mode *dastgâh-e tchahârgâh*.

6. Samâh-e rahâ'i (*Semah of liberation*)

A type of whirling dance intended to liberate the soul from the terrestrial body. The music accompanies the lyrics of Mowlanâ Djallâl eddin Rûmi.

7. Entézâr (*Waiting*)

This piece in *dastgâh-e tchahârgâh* evokes a recurring moment in the mystical journey. The long measures in 10/8, with strong emphasis from the percussion, refer to the hesitating and unsteady progress of the novice going through the seven steps of the way, i.e.: 1. *talab*, quest; 2. *tawhid*, unification; 3. *ma'arefat*, gnosis; 4. *eshq*, love; 5. *estaqhmâ'*, autonomy; 6. *heyrat*, stupor, perplexity; 7. *fanâ'*, dilution, annihilation. The waiting is particularly disturbing and painful at the beginning of the final steps.

8. Avâz (*Song*)

The percussion stops and a brief invocation in Kurdish initiates the *foroud* (descent, transition) which signals the exit from the *maqâm-e shoushtari* and the return to the *maqâm-e sahari*.

9. Be sou-yé ou (*Toward Him*)

This is another typical rhythm of the *semah* Sufis which is used for a dialogue between the two percussionists with the *tanbûr* responding from a distance.

Second part: secular music

10. Maqâm-e tarez

This *maqâm* is so old that its composition cannot be attributed to anyone. According to some people, this melody was borrowed from angels who were ordered by God to use it to put souls into human bodies. According to other accounts it was the creation of Rostam, the mythical hero of the famous *Book of Kings* of Ferdowsi. Like Hercules, Rostam has exceptional courage and physical strength. He must perform seven trials just as Hercules had twelve labours. This melody is said to have allowed Rostam to succeed in his fourth trial. The sung poetry in Persian says:

“Do not let the amorous eyes become drowsy, do not sprinkle with water a heart burning with love, my heart has fled

For the love of God, even if he comes and knocks at my door, don't answer”

11. Nassim-e Ohrâmân (The breeze of Ohrâmân)

Rhythmic sequence dedicated to Mount Ohrâmân with its steep sided valleys, vertiginous ravines and silvery waterfalls. The lyrics in Kurdish compare the face of the beloved to the sun which disperses the clouds from the mountain: the sight of this face erases the sorrow of separation. The torrents of the mountain resemble the tears cried by the eyes of the lover.

12. Rowyâ (The dream)

Instrumental interlude.

13. Sarv-e nâz (The pretty pine)

Traditional Kurdish melody.

14. Samâh-e sâzhâ (Instrumental round)

Instrumental interlude.

15. Shetâb-e didâr (Impatience to meet again)

In this last piece, the instrumentalist leaves *maqâm-e târez* for a moment to go into the *maqâm-e allâh visi* with an allusion to *maqâm-e esfahân* [classical Persian]. He then briefly evokes the *maqâm-e navâ* before returning to the initial *maqâm-e târez*, the melodic line finishing with an ardent *semah* rhythm.



ALI AKBAR MORADI

MUSIQUE KURDE D'IRAN • KURDISH MUSIC OF IRAN

ODES MYSTIQUES / MYSTICAL ODES

1. Maqâm-e Sahari & maqâm-e Sheykh-Amiri	6'04"
2. Hey Yâr	4'07"
3. Nâleh yé del & samâh-e parvâneh	9'39"
4. Sargashté-yé kou-yé dowlat	3'38"
5. Avâz-e Souz	1'35"
6. Samâh-e rahâ'i	6'11"
7. Entezâr	4'41"
8. Avâz	1'32"
9. Be sou-yé ou	6'18"

MUSIQUE PROFANE / SECULAR MUSIC

10. Maqâm-e tarez	3'42"
11. Nassim-e Ohrâmân	4'21"
12. Rowyâ	1'08"
13. Sarv-e nâz	3'08"
14. Samâh-e sâzhâ	2'34"
15. Shetâb-e didâr	3'09"

total : 61'55"

Ali Akbar Moradi, chant et luth *tanbûr* / vocals and lute *tanbûr*
Abbas Bakhtiari, tambours/drums *daf* & *tombak*
Kouroch Moradi, tambours/drums *daf* & *tombak*

Enregistrement/Recordings, Centre culturel Pouya (Paris), Oct. 2000