

LE DOTAR DE TRANSOXIANE

L'INSTRUMENT

A partir du concept de luth à long manche à deux cordes pincées, frappées ou grattées, par les doigts de la main droite, chaque culture a créé son instrument propre, avec sa sonorité, son style et sa technique spécifiques. Ainsi les *dotârs* restent de conception simple tandis que la manière d'en jouer peut être extrêmement sophistiquée.

Le terme *dotâr* n'apparaît que vers 1500 dans un traité musical de Samarkand rédigé par Huseyni, mais c'est ce même genre d'instrument qui est décrit antérieurement sous le terme de *tanbur* dans les textes préislamiques iraniens. Au Xe siècle, Fârâbî distingue deux types de *tanbur* (à deux cordes) celui de Bagdad et celui du Khorasan (région qui s'étendait alors du nord-est de l'Iran à l'ouest de l'Afghanistan en englobant le Turkménistan et la Boukharie). Vers 1400, Marâghî décrit un *tanbur* à deux cordes accordées en quarte, et monté de 10 frettes (*dasâtin*). Il mentionne aussi deux autres *tanbur* à deux cordes : le turc et celui de Shirvân, dans le Caucase. C'est probablement un des ancêtres du *dotâr* centre asiatique.

De l'Anatolie au Turkestan chinois, il existe plusieurs types de *dotârs* portant parfois d'autres noms (*tanbur*, *tanburag*, *dombra*, *dotâr-i mayda* ou *dutârche*, *dombraq*, etc.). Le principe est toujours une caisse piriforme, montée d'un manche plus long que la caisse, laquelle est recouverte d'une table d'harmonie en bois.

Le *dotâr* de Transoxiane (ouzbek, tadjik et ouïgours) est fait d'une caisse en lattes collées en bois de mûrier ainsi que la table, et d'un manche en abricot. Le système des lattes collées est typique des *dotârs* de cette région ; il se retrouve dans le *chogur* ou *sâz* azéri a été adopté il y a environ cinquante ans, pour le *tanbur* kurde. Seule une table en mûrier donne le timbre souhaité et pour en tirer le meilleur son, les luthiers ouzbeks cuisent le bois de la table. Le *dotâr* ouïgour se différencie seulement par sa plus grande taille (105 cm de longueur de corde), son timbre plus grave, son manche en mûrier et le fait que la table n'est jamais cuite.

Ses deux cordes, toujours en soie, sont accordées en quinte, quarte, exceptionnellement à l'unisson. La corde aigue s'accorde en Ré ou Do. Les musiciens soulignent parfois l'affinité naturelle entre la soie et le mûrier (*tut*), le ver à soie se nourrissant de feuilles de cet arbre. La technique de fabrication des cordes en soie est connue de quelques luthiers ouzbeks, mais les cordes sont souvent importées du Turkestan chinois. Comme elles coûtent cher et

cassent assez vite, on utilise souvent du fil de coton à la place. En Iran, les bardes très âgés du centre du Khorasan connaissent encore les secrets de sa fabrication, et selon eux, la sonorité de la soie est plus agréable (*delneshin*) que celle de l'acier. (Chez les Turkmènes, les Kurdes, les Turcs, les Qaraqalpaks et les Afghans, le *dotâr* a subi en grand changement - entre les années 1930 et 1960 semble-t-il- en remplaçant les cordes en soie par de l'acier. L'avantage de l'acier est sa solidité et son prix. Comme tous les luths d'Asie centrale, les frettes du *dotâr* donnent une échelle chromatique de douze demi-tons dans laquelle la quarte augmentée et la seconde mineure à l'octave supérieure sont parfois omises.

La sonorité du *dotâr* de Transoxiane est grave, résonante et noble en raison de la taille de sa caisse et de sa longueur de corde. Il semble qu'il fût plus petit dans le passé, et qu'il se soit agrandi sous l'influence du *dotâr* ouïgour.

A l'origine il se jouait surtout dans le Khorezm (au nord ouest) et à l'est dans le Ferghana. A Boukhara et Samarkand il ne comptait pas parmi les instruments essentiels, mais depuis un siècle on le trouve dans toutes les villes où l'on pratique la musique savante. Le *dotâr* (*dutôr*) ouzbek convient aussi bien à l'accompagnement des chansons populaires qu'au solo et à l'interprétation du répertoire classique (Shash-maqôm, Onikki muqâm). On peut y jouer des pièces vocales, mais c'est dans les airs conçus spécialement pour lui qu'il déploie toutes ses étonnantes ressources techniques et rythmiques qui en font, plus qu'aucun autre, un instrument de solo.

LES TECHNIQUES DE JEU

Malgré toutes leurs différences de proportion, de sonorité et de facture, tous les *dotâr* partagent un trait commun : les deux cordes sont pincées le plus souvent *simultanément* dans un mouvement impliquant l'index souvent associé à plusieurs autres doigts, sans plectre ni onglet, et de manière à jouer les notes accentuées par un mouvement de haut en bas.

Cette technique connaît différents degrés de raffinement et de complexité, usant différents patrons cinético-rythmiques, et mettant à contribution des doigtés plus ou moins variés. Un summum de cet art est représenté par la tradition classique tadjik-ouzbek, qui utilise les cinq doigts de la main droite, selon des formules spécifiques qu'on ne trouve pas ailleurs. Ainsi le trémolo, se fait par différents mouvements. En Transoxiane :

n	n	v	^v //	n	n	v	v
<i>a</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>i</i> //	<i>a</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>i</i>

Chez les Ouïgours :

n	n	v	^v //	n	n	v	v
			<i>i</i>				
<i>i</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	//	<i>i</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>i</i>

Quant au jeu de la main gauche il demande beaucoup de force afin de produire les ornements spécifiques : *nâlesh*, *tartish*, *keshesh*, *miang*, qui consistent à tirer sur la corde pour hausser le son (jusqu'à un ton ou plus), ou au contraire à pousser la corde vers la droite pour baisser le son. La différence entre un maître et un dutôriste ordinaire tient plus au jeu de la main gauche qu'à celui de la main droite. Le jeu de la main gauche se caractérise aussi par l'emploi du pouce sur la corde grave pour produire une basse constamment variée, formant avec la mélodie des intervalles d'octave, de quarte, de quinte plus ou moins parallèles à la mélodie. C'est cette variété d'harmonies qui donne au jeu sa richesse mélodique. Ce style est typique des peuples turciques (à l'exception des Ouïgours) et se trouve rarement chez les Iraniens.

Compte tenu de la solide structure rythmique du jeu du *dotâr*, cet instrument se passe de percussion. De fait, on n'associe rarement les luths de cette famille avec le *dâyra*, au *daf* ou aux autres percussions que l'on trouve dans les mêmes musiques. Le grand *dotâr* ouzbek-tadjik (ainsi qu'ouïgour) s'associe en priorité avec un autre luth à long manche, le *tanbur*, qui ressemble au *setâr* persan, mais avec manche beaucoup plus long. Le son chaud de la soie s'harmonise avec le timbre métallique du *tanbur*.

L'ARTISTE

Née à Khiva en 1977 dans une famille de musiciens, Gozal Muminova s'est dédiée très jeune à la tradition ouzbèke en jouant le *dotâr* et le *rabâb*. Au Conservatoire Supérieur de Tachkent, elle fut la disciple choyée des fameux maîtres Abdurahim Hamidov et Turgun Alimatov. Elle obtint le prix de dutôr au concours de Maqâm de 1999, et depuis, est devenue un des meilleurs maîtres de cet instrument et un des rares représentant de la lignée de Fakhruddin Sâdiqov et des maîtres du passé.

Son jeu s'adapte aussi bien à l'école de Ferghana-Tachkent qu'à celle du Khorezm qui utilise davantage les roulements.

Elle enseigne au Conservatoire de Tachkent et a donné de nombreux concerts en Europe, en Asie centrale, ainsi qu'en Chine et en Iran. Avec l'*Ensemble Leyli*, elle a introduit avec succès le dutôr dans le répertoire classique persan, en particulier dans les pièces rythmées où cet instrument

s'associe harmonieusement avec le *setâr* et donne à l'ensemble un son chaleureux.

LE REPERTOIRE

Les pièces ont été choisies de façon à montrer la richesse du jeu du dutôr aussi bien dans les genres grave (*Tasnif, Nôlesh*), vocal (*Mogholcha*), léger (*Dutôrim, Gilôs*), et de virtuosité (*Qoshtôri, Rôhat*). Elles couvrent les écoles du Khorezm, du Boukhara et du Ferghana. Comme pour le *setâr* iranien, il existe plusieurs catégories de timbres en fonction de la taille de l'instrument et de l'épaisseur des cordes. Gozal Muminova joue ici sur plusieurs *dutôrs* et a choisi son instrument en fonction des pièces qui s'y prêtent le mieux.

1. Dutôr Bayôt

C'est une pièce instrumentale dans le maqâm Bayôt, une annexe (*sho'be*) de Navô. La version jouée ici combine la forme ancienne et une partie aigue plus récente.

2. Qoqanche

Il s'agit d'une variante d'un air traditionnel (Qoqan tanovar) mise au point par Turgun Alimatov sur le rythme à 4 temps : tak butakata bum

3. Qari navô'i.

Air traditionnel ouzbek sans paroles, qui peut se jouer sur tous les instrument. On dit que cette mélodie est du poète Alishir Navô'i (XVe siècle) qui l'a composée lorsqu'il était âgé (*qari*).

4. Nôlesh et Chupôn

On ignore d'ou viennent ces deux pièces, mais elles appartiennent à l'école d'Andijân et ont été jouées et répandues par Kômiljôn Jabbarov. Elles sont conçues spécialement pour le dutôr, et la première suit un rythme libre assez rare dans les musiques d'Asie centrale. L'artiste joue ici un petit dutôr au son très fin qui a environ 80 ans. Ce genre d'instrument, idéal pour le solo, ne se fabrique plus. Les deux pistes suivantes sont aussi jouées sur un petit dutôr ancien.

5. Tôgh gozali

Une pièce composée spécialement pour le dutôr par Zakirjôn Obidov : "la Belle de la montagne".

6. Olmani otdim otganga

Chanson populaire ouzbek (*qôshiq*) : "j'ai renvoyé la pomme à celui qui me l'a lancée".

7. Ali Qambar

Qambar, l'écuyer de l'imâm Ali, est considéré en Asie centrale comme l'inventeur du luth à long manche. Dans plusieurs traditions, on joue une pièce qui porte son nom et qui se place souvent au début de la performance, comme pour honorer sa mémoire.

8. Qôradali

Cette pièce bien connue du répertoire du Khorezm, est la version instrumentale d'un air tiré d'un récit (*dâstân*). Elle raconte la mort du cheval préféré du roi, d'une façon identique à l'histoire de Shabdiz et de Khosrow Parviz.

9. Nôrim-nôrim

(*Narm narm* : "tout doux"). Une pièce importante du répertoire du Khorezm qui se prête bien à la danse.

10. Tasnif et Gardun-i Navô

Chacun des six *maqôm* du répertoire classique boukharien, le Shash-maqôm, commence par une série de pièces instrumentales. Tasnif (6 temps) et Gardun (2+3+3 temps) sont les premières. Exceptionnellement, on a choisi d'utiliser la percussion pour bien marquer le rythme, car ces pièces ne sont pas créées pour le dutôr mais pour le *tanbur*, et dans ce genre solennel, la percussion apporte un élément intéressant.

11. Mogholcha,

C'est une pièce vocale importante qu'on trouve dans tous les *maqôms*. Elle est connue comme Mogholcha de Navô, mais certains maîtres font remarquer qu'il s'agit plutôt du mode Bayât inclus dans Navô. Le rythme est à 5 temps, mais la mélodie se structure plutôt en phrases de 4 et de 6 temps.

12. Sôqi nôma et Ufar

Ce sont des variations de Mogholcha sur un rythme à 4 temps et 6/8 (ufar). Ces trois pièces se chantent sur des poèmes différents mais sur le même mètre.

13. Bolmasa

Le rythme de cette pièce est appelé Talqin, qui veut dire *zîkr* en Asie centrale. Il se compose de 4+5 temps avec un subtil ralentissement à la fin. Il s'agit d'une chanson composée vers 1950 par le fameux chanteur Jurakhôn Sultanov (m. 1965). Abdurahim Hamidov l'a interprétée à sa façon au dutôr et l'a enseignée à G. Muminova.

14. Qosh tôri

Ici les cordes (*tôr*) sont accordées à l'unisson (*qosh*) et la pièce commence par une partie qui se joue seulement avec la main gauche. La version jouée ici est tirée d'un enregistrement unique remontant à cinquante ans, arrangée par Sirôjeddin Juraev. Elle diffère de la version plus courante qui a été mise au point et répandue par A. Hamidov.

15. Rôhat

"Tranquille", pièce instrumentale composée en 1948 par Mohammad Jôn Mirzoev (1913-1999).

16. Javônôn

"Les jeunes". Une composition d'un jeune et brillant dutôriste tadjik Sirôjeddin Juraev, dans une gamme peu courante inspirée d'une chanson de Khojand. Son rythme et sa gamme sont typiques de l'esprit nomadique du dutôr dont la saveur apparaît ici.

17. Dutôrim

Comme son nom l'indique, "mon dutôr" est une composition dédiée au dutôr, qui se chante aussi et que presque tous les dutôristes connaissent. Elle est l'oeuvre de Fakhruddin Sôdiqov vers 1960, un remarquable dutôriste (1914-1977).

18. As bolaman

Au début de la période soviétique, les compositeurs ouzbeks étaient rares tandis que les russes s'intéressaient au folklore. F.Vasiliev, l'auteur de cette pièce, la destinait au duo piano et dutôr, mais de nos jours on l'enseigne dans les écoles de musique pour le dutôr seul. Il s'agit d'une adaptation d'un air populaire appelé Chertmaq.

19. Gilôs

"Les cerises", composé pour le dutôr vers vers 1950 par Nabijôn Hasanov (1913-1972). Cet air exploite une formule rythmico-gestuelle en 3+3+2 temps typique du dutôr.

20. Meskin I et II

C'est une oeuvre tirée du répertoire classique khorezmien appelé dutôr maqôm. Dans cette variante il n'y a pas de paroles. On appréciera la qualité de l'association du tanbur à cordes en métal et du son de la soie donné par le dutôr. C'est Umid Baltaev, le cousin de Gozal Muminova qui l'accompagne.

JEAN DURING

Enregistrement et *mastering* : Jean During, Paris, Tachkent, Khiva, 2006

+++++

Bibliographie

Baily J., *Music of Afghanistan, Professional musicians in the city of Herat*, Cambridge, 1988.

Baily J. & Durning, J., Dotâr, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie éd., London, 1984.

Durning, J., Dotâr, *Encyclopaedia Iranica*, New-York.

– *Asie Centrale, Les maîtres du dotâr*, (C.D. : Texte de présentation et enregistrements) AIMP Genève; 1993

– *Turkestan, Kumuz kirghiz et dombra kazakh*, Paris, Ocora, 1997

– *Ouzbekistan, L'art du dotâr*. (C.D. : Texte de présentation et enregistrements, Paris, OCORA, 1997.

Marâghi, 'Abd al-Qâder Ibn-e Ghaybi-e , *Jâme' al-Alhân*, éd. T. Binesh, Tehran, 1366/1987.

Maqâsed al-alhân, éd. T. Binesh, Téhéran, 1365/1977.

Sakata, L. 1980, Afghan Musical Instruments. Dutar and Tanbura, *Afghanistan Journal* 5(4) (150-2).

Regional Music of Iran 17

Zekr & Chant of Qâderi Dervishes of Kurdistan.

CD. (enregistrement et texte, Jean During, Sanandaj 1992)

Mahoor, Téhéran, 2007

KURDISTAN

Zikr and Chant of the Qâderi Dervishes

The Qâderiyya is probably the most popular Sufi order (*tariqa, tayfa*) in the Muslim world. It dates from the time of Saint 'Abdolqâder Jilâni (1077-1166), a highly renowned preacher, now revered as pole (*qutb*) and supreme intercessor (*ghawth*) by both faithful and several brotherhoods. Branches of the Qâderi (or Qâdiri) order flowered from Morocco to India, and especially in Kurdistan (Iraq, Iran and Turkey) from the turn of the 17th century. One of the reasons for its development may be that, according to the Kurds, 'Abdolqâder Gilâni (arabianized into Jilâni) came from Geylân (Southern Kurdistan) and not from Gilân (Caspian Sea), as is thought. Whatever the case may be, he is now "Lord of the Kurds" (*ghows-e Kord*) and, so named, and is indissociable from the Kurds' religious culture (mostly Sunnite) and identity.

In each culture where the Qâderiyya developed, it more or less created its own liturgy on the common basis of litanies (*wird, hisb*) and *dhikr* (*ziker*). Thus each group of dervishes compose devotional chants in its own tongue, and with its own rhythmic and modal structures, probably taken from an ancient secular or sacred heritage. In Kurdistan exist no less than twenty-odd clans (*kehânedân*), all practicing chants and percussion (*daf*): but all agree, both profane and initiated members of other clans, that the Kasnazâni clan of Sanandaj (Iranian Kurdistan) has the most remarkable tradition of ritual chant, perhaps the most beautiful of all the Qâderi, and of similar orders, from the Near East to Central Asia.

When this recording was realised the two most eminent representatives of this tradition today are Khalife Karim and Khalife Mirza Aghe Ghowsi. These were the ones I went to record in May 1993 in Sanandaj, in the heart of Kurdistan. Both are just as overwhelming, so there was no other alternative but to conform to the rules of courtesy that dervishes themselves scrupulously respect. Khalife Karim is the elder, with a little more prestige and was one of the masters of Mirza Ghowsi.

Khalife Karim Safvati

He was born in Sanandaj in 1920, so he was seventy-three when we recorded. A disciple of sheikh 'Abdolkarim Kasnazâni of Kirkuk (Iraq) from the age of twenty, he was appointed delegate (*kehalife*) fourteen years later. He learnt *daf* repertoire and singing with his father Darvish 'Abdalmohammad. Here he is accompanied by his two sons Mashallâh and Jamâl.

When he leads a séance he is inspired on the spur of the moment to choose any number of poems and melodies from a repertoire of at least a hundred. After these recordings, he accepted for the first time in his life to sing the hymns on stage, under certain conditions, and I had the chance and the privilege to bring him to Holland. He passed away in 2003 at the age of 83.

The conditions of the recording

It is not easy to penetrate into a ceremony like that of the Qâderi dervishes with recording equipment and a camera, without the risk of unwanted interference. It should be said that, throughout Iraq and Iran, the "fakiric" exploits of certain groups are well-known, and that such an astonishing, and sometimes frightening, performance excites the curiosity of occasional visitors who often lack the spiritual dimension of the liturgy. I explained to Khalife Karim that an important French cultural association wished to preserve the sacred musical heritage of the Kurds by making a recording as yet unequalled in the country, which implied certain

obligations. On the advice of my Kurdish friends, I withheld any mention of the remuneration foreseen. These men are, in fact, totally disinterested; in one of their hymns do they not sing: "beside the remembrance of God, we have no other preoccupation" (Jalâloddin Rumi)? Evoking these trivialities would have made them needlessly uncomfortable before the ceremony.

So, except for the installation of a moveable perch fitted with a couple of microphones among the participants and for doing away with loudspeakers to amplify the *kehalife's* voice, strong enough anyway, the séance was the same as every other week. The presence of a new uninitiated is no problem providing they respect the sanctity of the rite and the place. No-one bothers about anyone else, and only one of the dervishes asked not to be photographed.

The zikr ceremony

The *zikr* rituel takes place once a week, generally between Thursday night and Friday afternoon. Dervishes of the same group unite, welcoming also members of other groups and sometimes the uninitiated. Women do not attend but hold their own séances to which men are not admitted. Sometimes a few women are to be seen standing behind the window or the door. Some dervishes come with their young sons, showing that affiliation to a particular clan is partly determined by family tradition.

The *zikr* is held in a special room (*kehanegâh*) built like a mosque, but decorated with saints' portraits, photos of sheikhs, calligraphies of liturgical texts and genealogical trees, holy books behind glass, sacred flags and different Sufi emblems (axes, prayer beads, bowls, money-bags, drums" etc.). The dervishes greet each other as brothers and kiss diverse relics, notably a green embroidered flag sanctified by earth from the mausoleum of 'Abdolqâder Gilâni in Baghdad. (One of the adept sat under the flag veiling his face with a corner of it, for nearly an hour.) They sit cross-legged on the carpets that cover the entire space of the room and await the beginning of the ceremony, smoking or drinking tea which a young acolyte brings them from the neighboring kitchen. They all wear the traditional trousers, and often the waistcoat, of the Kurds, and when they arrange their turban, most of them can be seen to have long hair. Apart from this, nothing in their behavior or look differentiates them from ordinary people. They all live normal lives, with homes and jobs. The atmosphere is a curious mix of relaxation and deepest devotion. All begin by performing the ritual prostrations (*rak'a*) or a supererogatory prayer. Some are already deep in meditation or litanies which they are pronouncing mentally. One of them is quite obviously already in a trance, while the others discreetly chat and joke.

The *kehalife*, both first cantor (*sar-e zâker*) and moral leader of the group, positions himself on the lambskin which symbolizes his authority, replying to the deferential, but friendly, greetings of the assembly. He handles himself with much simplicity, modesty and amiability, but also with authority, force and nobility. On his left are his two sons, and on his right his little six-year-old grandson. He too has a *daf tambourine* in his hand, but one with a torn skin that hardly makes any noise, but which does not stop him playing with total conviction throughout the entire first part. His father and grandfather have enormous *daf*, sixty centimeters in diameter, whose skins are decorated with elegant calligraphy. When they move the instruments, segments of chain garnishing the interior of the frame flop against the skin making a noise like a distant storm brewing; when they hold the *daf* vertically, the links make a metallic rustle. The specific feature of the Qâderi *daf* lies in its four rows of metal rings. According to some, they correspond to the one hundred and one attributes of God. For others they are the four great saints of Sufism. Apart from the *daf*, a copper drum (*tâs*) struck with two sticks is also used. here in the third part.

The serenity of the atmosphere gives no idea of the extraordinary intensity of the *zikr* later on, when the participants reach indescribable states of "sacred madness", states both conducted, ritualized and collective while they also remain highly individual. The meaning of this ceremony is much more than the literal classical definition of the *zikr* (*dhikr*) as a "remembering", a

"mentioning" of the divinity by His Names, or than the definition of the ceremony as "presence" (*hadra*) or a "making present". The "presence" which appears in the assembly, imbuing it with sacred fervor, is that of all the souls invoked in the hymns and litanies: the Prophet, the twelve Shiite Imams ('Ali in particular), the saints, the founder of the order and its own saints and sheikhs, especially the most recent, with whom the adept made a pact of allegiance.

Certain sheikhs hold that, during a *zikir*, these souls, along with angels, form a *zikir* circle above them, aligning the dervishes' invocations with their own and transforming the entire place into a space of miracle and epiphany, at which point the faithful are instilled with supernatural force endowing them with all sorts of powers. The feats they then perform are well known, having been filmed and, for the most part, verified as authentic, without any trickery: various piercing of the body (though never of vital organs), the mastication and ingurgitating of razor-blades, electric light bulbs or stones, the manipulation and sucking of red-hot iron, prolonged electric shocks, the (partial) enucleation of the eyeballs, etc., and so on. All this occurs in the most natural way without any pain or after-effects. The sheikh just has to give his permission, usually granted to someone on a first visit wishing to attend the ceremony. Such feats are justified as proof to unbelievers that miracles exist, that the message of the Prophet and the saints is the truth and that we should follow their example (especially 'Abdulqâder).

As a matter of fact, demonstrations of this kind (frowned upon by some) are not mandatory, the essential factor being the effect of the music and the *zikir* on the soul. The masters affirm there is a secret to the art of daf-playing, which summons energies similar to those exploited in martial arts. Such is also thought to be the case with the voice. They claim that only a dervish is able to play the *daf*; in the hands of a profane, even a virtuoso, it doesn't have the same effect. An effect obtained through the spiritual disciplines (moderate but assiduous), the zeal (*himmat*) and the faith of the dervishes, through their taxing moral demands, and also thanks to an unbroken line of initiation passed on from the great charismatic men of the past, mystics, miracle-workers, Gnostics and saints.

The tracks

The CD commences with some qâderi hymns interpreted by Khalife Karim in a non-ritual context for a small group of dervishes.

1. Kurdish hymn. In praise of the Prophet of 'Abdulqâder and of some saints of the brotherhood.

2. Kurdish hymn in praise of the Prophet, 2 Persian mystic songs

from Jalâloddin Rumi (13th century), followed by a Qâderi poem in praise of 'Ali and qâderi saints.

Persian poem :

My heart became drunk from the wine of the Omnipotent / My body became drunk from the encounter with the Beloved // I am not the only one who became drunk in this Tavern / Like me so many have become drunk // From this wine all the Pures ones have drunk a sip / Joneyd, Shebli and 'Attâr became drunk // They gave a sip of this wine to Mansur / He shouted « I am the Truth » and became drunk on the cross // You are drunk with his grace and beauty / 'Ali with his sword Zulfaqar became drunk. // It's thanks to the pure spirit of Shamsoddin-e Tabrizi / That Mowlâ (Rumi), with his Beloved became drunk.

Persian poem :

(Lord) In the two worlds, apart from God, we have no friend / Apart from the remembrance of God, we have no occupation // We are poor dervishes in this coer of the world // We have nothing to do with the good and bad of creatures of this world // We are branches of a tree laden with the fruits of oneness I Should a passerby throw stones at us, we are not ashamed //

With our clothes in a hundred tatters and a suit of wool I We sit on the ground and are not ashamed // ... // We ~ave no faithful friend and this is no surprise / We have no friend apart from the Omnipotent Lord.

Kurdish refrain :

Who is the King of the dervishes ? Our Lord 'Ali Morteżâ.

3. Opening of the ceremony : *zîkr-e tablîl*

For dervishes, there are two main phases within the ceremony: the *zîkr-e tablîl*, and the *zîkr* called *qiyam*, standing (or *here*, Kurdish for "noisy, agitated"), also called the *zîkr* of oneness (*towbid*).

The term *tablîl* relates to the reciting of the profession of faith or the fingering of prayer-beads, without hymns or percussion, a practice which the Kurds usually precede with rhythmic chanting, handed down from ancient *samâ'* Sufi traditions. This phase of the ceremony, with the dervishes seated, is a preparation, a mental, imaginative and emotional conditioning (*tawâjud*) through music and words. Its basic themes are: mentioning the initiatory chain, invoking namely the Prophet, the Imams, the saintly founders of orders and contemporary sheikhs, penitence, the remembrance of death, exhortation to the spiritual life. All love poems are always dedicated to the Prophet, evoked through the attributes of his beauty. One notices in the first part that certain dervishes are thrown into emotional ecstasy simply on hearing the chants, and that the simple mention of the name of the founder of their clan is enough to unleash a crisis.

a) Invocation (*monajât, pand o nasibat*).

In the name of God, the forbearing, the merciful. In the two worlds, our Kaaba is the face of Mohammad / Our mihrab is the arch of the brows of Mohammad / Blessed is the purity of his beauty.

Persian poem attributed to Ahmad-e Jâmi (15th century), about the twelve Imams.

The love of Heydar ['Ali] brings peace of heart at all times / From 'Ali, Hasan comes to us, our Imam and guide / ... / The dust of Hoseyn's sandals is a balm to our eyes I 'Abedin is the crown on his head / Bâqer, his two shining eyes / [Ja'far] Musâ's doctrine is right / ...A few grains of dust from Reza's tomb is a remedy for the sick / ... Where in the world is a lord like the Mahdi of Time? / ['Ali], that sovereign of the Arabs opened the fortress of Kheybar / because the falcon of spiritual chivalry was at his wrist / The poets have said much for gold and silver / but Ahmad-e Jâmi is the servant of the king of saints, ['Ali].

b) 3'54" Chant and *daf*: on a Kurdish poem by Mollâ Mahmud Bikhod (19th century).

Since the day of his departure, the light of my heart grew dark / Wherever I look, my heart finds neither trace nor sign / On what rocky summits has my heart fallen! / My heart burns in such agony! // He, the sharer of my secrets, my companion, oh Master! / My intimate friend who always bore my sorrows with me, oh Master! / This priceless jewel, this unique pearl, oh Master! / Of which sea has my heart fallen to the bottom? // Who is this Leyli, with whose curls he has fallen madly in love? / Of which Azra is this Wâmeq bewitched? / From which steppe has come this gazelle he loves? / Who is this fairy whose face troubles my heart? // He meanders everywhere in search of the signs of her beauty-spot / Love of the burning light of her beauty makes him turn / He doesn't even realize what he has become through this suffering / My heart is like a blade of straw wafting in the wind // [...] This heart bears no evil, is without fury, without hate! / thought he was lost, but he wasn't, my heart / I am the slave of he who is servant of the Prophet / Of he who, like me, is the dog of this Arab king / In other words of this Qoreyshi / The arch of whose eyebrows has pierced my heart ! / May my life be

dedicated to the essence who did this / Day and night, the kings [of this world] prostrate themselves at the feet of beggars [of this essence] / Bikhod, don't wait for him to come back / My heart will not come back to him...

c) 12'45" Kurdish verses.

May I be sacrificed for you, 'Abdolqâder, grant us your favour, oh Ghows-e Gilâni / / You have put a fire in my entrails; grace, oh father Vulyani / ... / The lover must put up with his suffering ... / I come and lament / ... / I seek the Ghows ... / Look at the state I am in, oh sheikh Mohammad...

d) 16'06" Kurdish verses.

Refrain.: The friend is 'Ali, My Lord is 'Ali / 'Ali is the Lord of the dervishes / / The lover has to endure suffering; grace, Ghows-e Geylâni / / He is always crying and weeping / ... / A descendant of the Glory of the World [= of the Prophet], Soltân Karim Garmiâne / ... / The king riding on Doldol is 'Ali / The master of Qanbar is 'Ali / The father of Hoseyn is 'Ali / The father of the, two Hasans is 'Ali / He is the Superior and the Saint / Hasan and Hoseyn were brothers / It was written that he should... take the road for [the martyrdom of] Kerbalâ! / May / be sacrificed for you, my ecstatic lord, Seyid Shey Mahmud Garmiâne / For the love of your ancestor, take my hand, oh father Vulyâni / ... May / be sacrificed for you, our Lord, if you are the candle, I am the moth.

e) 21'26" Kurdish verses.

My God, the heart is a prisoner of the hand of Satan / I am sunk in a sea of sins, with sinners / Without spiritual exercise, how could I appear before the [heavenly] tribunal? / Besides this dirty garment, I have no resources for this journey / I am enchained by my impious self // Because of my ego, the way of the Law is barred to me / I learnt all he taught me / So it is right that I be condemned: / Club-footed, my arms too short, in a numb body / How can I set out on this endless way like this? // When Azrael, the angel of death, will come to call me / Satan will come to take hold of my faith / But God, if He will help me, will hand me over to Ghows Gilâni / / Who through his intervention will free me from Satan / Then my soul and my faith will submit themselves [to God] // [...] Take me to the cemetery, put me in the ground / Bury me, with all the weight of my sins, in salty ground / Put a hard stone in my narrow ditch and pour earth in / Then say the prayer of the dead according to the rite of the Prophet / Orate a speech for me (*faith*) and recite lines from the Koran // I am a sinner from the community of the Prophet / I am a humble dervish of the Ghows [Geylâni] of Baghdad, I am the disciple of Sheikh Hoseyn / If this present representative is willing, I implore to be the dust of his threshold.

f) 27'07" Persian poem of Mo'ini

Who has settled in our soul? Our beloved is Mohammad / The threshold is open to Mohammad, our beloved // We are the nightingales of the rose-garden of Mohammad / We are the jewels and the coral in the Sea of Oman which is Mohammad // We are steeped in sin; however much we repent / We are withered like plants, our rainwater is Mohammad // ...

After this part which can be called *samâ'*, begins another phase of the ceremony, with prayers and supplications in Persian and Kurdish, and recitation of the Kur'anic *surat al-Fâtiha* and *al-Ikhlâs*. Then during around one hour is performed the *zîkr* properly speaking, with its different phases. The last track provides an idea of the intensity and the powerfulness of the *zîkr*, though it is only its beginning.

4- Zîkr Allâh

The first part -listening to chants and the enunciation of litanies- is followed by the *ziker* called *qiyam*. standing (or *here*, from the Kurdish "noisy, agitated"), also called *ziker* of oneness (*towhid*). It has to be done in six sorts of rhythm related to the verbal formulas: *hay Allâh, ghowsi, sejar Allâh* (: 3 times Allâh), *ad-dâ'em* (the Eternal), *hay hay hay Allâh, baddadi*.

As they stand the dervishes undo their turbans, if they have not already done so, and let their long hair fall to their shoulders. They form a circle with singers and percussionists (different from those who began), along with the khalife, on its periphery. In tight formation to each other, the dervishes sway their torsos up and down to the *ziker* rhythm, movements made even more impressive by their flowing locks. (One of the reasons for having them, they say.) After a while the percussions mark time with their movements, but sometimes the ensemble breaks up, with each one doing his own movements. some of which resemble a dance. In the centre of the circle turns a dervish called *divâne* (exalted), who fires the others with his enthusiasm, moving them to go into a trance (*masti*: intoxication, or *ahwâl*: states). At the eight of the *ziker*, this one takes off his shirt and, takes out a knife in order to plant it in his stomach or tongue, but the *khalife* has it discreetly taken out.

Sacred words are uttered with strong exhalation (end sometimes inhalation) and end by melting into a rhythmic howl. This technique of breathing or hyperventilation is not ineffective in itself, but is indissociable from the conscious, emotional and spiritual aspect of the whole *ziker*. When the percussions and the *ziker* stop, many are unable to control the mechanisms of gesture, breathing or verbal sound of their own *ziker*. When this occurs, after a while the *khalife* sometimes repeats a chant to prolong and calm their state. Subsequently their companions calm them down by seating them and massaging them. Some are disturbed less in their movements than in their emotional involvement: spontaneous cries, weeping or lamenting in a form of Kurdish chant. It is apparent that all these manifestations should not be judged according to psychopathological criteria and are obvious signs of another reality to which only mystics hold the key.

Jean DURING

Bibliography :

— J. During : *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris, I.F.R.I., Peeters, 1989 (pp. 239 - 290).

— M. Van Bruinessen, *Agha, Sheykhs and State. On the social and political organisation of Kurdistan*, Utrecht, 1978

ENREGISTRÉ À SANANDAJ (KURDISTAN, IRAN), MAI 1993, PAR JEAN DURING.

Thanks

This recording project was carried out with the material and moral assistance of the Kurdish Institute of Paris.

I would like to also thank warmly Majed Rohani who accompanied me on this expedition and who so precisely transcribed the text of the chants.

Samâ' in Konya

Sufi Music. CD. (enregistrement et texte, Jean During, Konya 1982) Mahoor, Téhéran, 2007

Samâ' à Konya

C'est à Konya que s'est établi Mowlana Jalaloddin Rumi (1207-1273), c'est là qu'il a enseigné la forme la plus haute de spiritualité, et qu'il a réalisé son immense oeuvre poétique en persan. Dans son mosaulée, un des plus beaux du monde musulman, règne une atmosphère de paix et de dévotion qui attire les pèlerins et les visiteurs de tous horizons. Depuis une dizaine d'années, ils sont de plus en plus nombreux, notamment au mois de décembre où est célébré l'anniversaire de sa disparition.

À cette occasion, depuis les années 1960, se déroule la grande liturgie des derviches Mowlaviyye (connus sous le nom de « tourneurs »), comportant ces fameuses danses giratoires au son d'une musique céleste dans la plus pure tradition ottomane. Cette cérémonie, *samâ'* ou *âyin-i sharif*, représente d'une façon idéale et riche en symboles, à la fois le parcours initiatique des derviches, et la danse mystique à laquelle se livrait spontanément Mowlânâ lorsqu'il était saisi par une émotion ou frappé par un éclair spirituel. Ainsi le nom du maître est-il indissociable, à la fois de la somme poétique qu'il a laissée (*Masnavi* et *Divân-e Shams*) et de la musique et la danse qui ont porté son inspiration.

En sa mémoire, le gouvernement turc organise chaque année une immense commémoration culminant dans la performance des liturgies Mevlevi, réunissant un grand ensemble de musiciens et chanteurs, ainsi qu'une troupe de derviches dansants dans leurs larges robes blanches. Les meilleurs maîtres se retrouvent à cette occasion, considérant leur participation comme un acte pieux ou au moins un hommage au saint.

Au seuil de l'hiver 1982, je me rendis à Konya pour cette commémoration annuelle. En marge de l'ensemble officiel de la radio, quelques maîtres parmi les meilleurs du pays formaient un groupe à part. Ils jouaient sur le devant de la scène, sans partitions, et assuraient les parties en solo. Je remarquai tout de suite que leur façon d'interpréter les mélodies mevelvi n'avait rien à voir avec celle des musiciens de l'orchestre qui se tenait derrière eux et suivaient leur partition. Parmi eux se trouvait le fameux maître de *'ud* et compositeur Cinucen Tanrikorur (1938 – 2000), probablement le plus éminent de son temps. Je lui suis toujours reconnaissant de m'avoir guidé à Konya et de m'avoir invité à l'accompagner avec ses collègues à cette soirée dont il ne se doutait pas lui-même qu'elle serait un événement unique dans sa vie d'artiste.

Ainsi, après la cérémonie de l'*âyin-i sharif*, la petite troupe se retrouva dans le grand salon d'une maison éloignée du centre. On me dit que les derviches de Konya avaient, la veille, invité les musiciens à dîner, et que pour les remercier, ceux-ci allaient ce soir les gratifier d'un petit concert. Je compris un peu plus tard que ces hôtes étaient des membres de la confrérie Rifâ'i et peut-être aussi Qâderi (les deux étant assez proches). Parmi les invités, il y avait aussi un groupe de derviches Jarrâhi-Khalvati, un ordre bien connu à Istanbul pour sa superbe tradition de chants spirituels (*ilâhi* et *nefes*). Une fois tout le monde installé, Kani Karaca, le plus grand chanteur turc du siècle, psalmodia dans les *makam* classiques une sourate du Coran, soulignant ainsi le caractère spirituel de cette réunion placée sous la bénédiction du Saint de Rum.

Sans transition, le groupe des maîtres joua une pièce instrumentale appartenant au répertoire mevlevi. Puis, tout naturellement les derviches entonnèrent un de leurs *ilâhi* dans un rythme solennel, accompagnés par les instruments. Ils enchaînèrent ensuite plusieurs hymnes dans le même mode (Hejâz) et dans des rythmes progressivement moins lourds.

Pendant ce temps, les Rifâ'i s'étaient regroupés en cercle et s'étaient mis à faire le *zikr*, d'abord doucement, puis plus fort, en scandant les noms de Dieu ou de Ses attributs. Quelques derviches mevlevi se trouvaient là aussi, et l'un d'eux revêtit sa robe blanche et se mit à tourner au centre du cercle, la danse étant une autre façon de s'approcher de la Source céleste.

Très vite l'atmosphère gagna en intensité et en ferveur, tandis que l'inspiration saisissait les musiciens. Chacun intervint à son tour sans concertation et sans temps mort : d'abord Karaca avec un ghazal turc sur fond de *zikr*, puis un derviche qui chanta quelques vers mystiques, puis le *kemenche*, le 'ud, le *tanbur*, le *qânun* qui se firent entendre tantôt en solo, tantôt à l'unisson dans des pièces du répertoire mevlevi. Tout s'enchaînait naturellement, en suivant le rythme du *zikr*. Après une bonne demi-heure, il y eut comme une transition, mais sans que la musique cessât, puis tout reparti de plus belle jusqu'à la prière finale.

Plus tard, Cinucen Tanrikorur confirma mon sentiment que cette soirée avait été exceptionnelle, tant sous le rapport de la qualité musicale que du souffle spirituel qui l'animait. Toute personne familière de la grande musique turque, classique ou mevlevi confirmera le jugement du maître. (De plus, précisa-t-il, la réunion des derviches de ces trois ou quatre confréries était une chose rare, et même dangereuse, car ces rassemblements étaient interdits, la loi contre les confréries religieuses émise par Atatürk n'ayant pas été abrogée.)

J'avais tout enregistré avec du matériel de la meilleure qualité pour l'époque, mais en mono et sur cassette. Durant des années, je conservai précieusement cet enregistrement, sans envisager de le publier. Il est des impressions ou des souvenirs si forts que l'on préfère les garder pour soi ou les partager avec quelques intimes. Bien que l'ethnomusicologie se veuille une science sans état d'âme, je ne pense pas que tout doive être livré au public, surtout dans le domaine du sacré. Mais le temps est passé, la plupart des maîtres de cette soirée sont décédés, Konya est devenu un centre touristique, les musiques traditionnelles ont été banalisées à force de médiatisation et de fusion. La publication d'un document devenu historique répond par ailleurs à une demande nouvelle, notamment en Iran, celle de sources musicales authentiques et inspirées, dont il est à craindre, hélas qu'elles appartiennent déjà à un autre âge.

Je remercie Seyyed Mohammad MUSAVI de m'avoir encouragé à cette publication, et je suis très reconnaissant envers Adrien ESPINOUE, musicien à la fois « ottoman » et français, pour avoir, dans son enthousiasme pour ces enregistrements, identifié soigneusement les *makam*-s, les compositeurs et les artistes, et transcrit patiemment les textes des *ilâhi*.

JEAN DURING

Téhéran, Décembre 2006

PISTE 1 :

00'00 : **Coran**. Par Kani Karaca, Sourate V : *Al-Mā'idah*

Versets : 90 à 94 (inclu)

PISTE 2

04'40 : **Hicaz-Humayun peşrev**. Veli Dede (1808?- 1860?)

1. hane / teslim

- 06'18 : **Hicaz ilahi.** Poème d'Ömer Ruşeni (m.1486/7)
Kim ola sevmeye bu vechile sen mahı vechile ya Resul Allah
Kil şefaati Alimu müzni bin iş falena
- 07'59 : **Hicaz ilahi.** Poème de Yunus Emre (1238 ? – 1320 ?).
Musique de Şeyh Kutbi Dede (1862 – 1913)
Dağlar ile taşlar ile, çağırayım Mevlâm Seni
Seherlerde kuşlar ile, çağırayım Mevlâm Seni
Gökyüzünde İsa ile, Tur dağında Musa ile
Elindeki asa ile, çağırayım Mevlâm Seni
Yunus söyler diller ile, Hakk'ı seven kullar ile
Ol Fahri bilenler ile, çağırayım Mevlâm Seni
- 11'04 : **Hicaz ilahi.** Poème de Aziz Mahmud Hüdai (m. 1628)
Buyruğun tut Rahmân'ın, tevhide gel tevhide
Tazelensin imanın, tevhide gel tevhide
Sen seni ne sanırsın, fâniye aldanırsın,
Hoş bir gün uyanırsın, tevhide gel tevhide
Yaban yerlere bakma, canın odlara yakma,
Her gördüğüne akma, tevhide gel tevhide
Hüdaiyi guş eyle, aşka gelip cuş eyle,
Bu kevserden nuş eyle, tevhide gel tevhide
- 16'15 : **Hicaz ilahi.** Anonyme
Mail oldum bahçesinde hurmaya
Takatım kalmadı asla durmaya
Ol Medine Ravzasını görmeye
Görmeyince alma yarab cânımı
- 17'54 : **Hicaz ilahi.** Poème de Yunus Emre, musique de Şeyh Mesud Efendi
Ey aşıkan ey aşıkan / Aşk mezhebi dindir bana
Gördü gözüm dost yüzünü / Yas kamu düğündür bana
Yunus seni din edindi / Din nedir âman edindi
Aşka bugün yarın n'olur / İşi nedir önden sona
- 20'22 : **Hicaz ilahi .** Poème de Yunus Emre.
Musique d'Ahmed Hatiboğlu (né en 1934)
Ben bu yolu bilmez idim, aşk gönlüme düştü gider
Aşk elinden dertli yürek, kaynayuben taştı gider
Aşk oduna yanmayanlar, Öleceğin sanmayanlar
Göz açıp uyanmayanlar, Şöyle gaflet bastı gider

PISTE 3

- 00' : **Gazel,** par Kani Karaca (1930 – 2004)
- 03'26 : **Segah peşrev.** Yusuf Paşa (1821 – 1884)
1. hane, teslim, 2. hane
- 06'21 : **Maye - Segah ilahi.** Poème de Sultan Veled (1226 – 1312)

Sema'-i ruhuna cismimi pervane düşürdüm
Evrak-i dili ateş-i suzana düşürdüm
Bir katre iken kendimi ummane düşürdüm
Takrir edemem derd-i derunum elemim var
Mevlayı seversen beni söyletme gamım var

08'45" : **Segah Yürük Semai. Répertoire mevlevi**

Dinle sözümüsana derim özge edadır
Derviş olana lazım olan aşk-ı hüdadır
Aşıkın nesi var ise maşuka fedadır
Sema' safa cana şifa ruha gıdadır
Aşk ile gelin talib-i cuyende olalım
Şevk ile safalar sürelim zinda olalım
Hazret-i Mevlana'ya gelin bende olalım
Sema' safa cana şifa ruha gıdadır

12'14" : **Segah ney taksim** par Doğan Ergin (1941 – 1997)

PISTE 3 :

00'00 : **Hüzzam nefes.** Poème de G. Kahyazade Arif Efendi

Kurratürl ayn-i Habib-i Kibriya sîn ya Hüseyin
Nur-i çeşm-i Şah-ı merdan Mürteza'sın ya Hüseyin
Sen ciğerpere-i Zehra Fatima Hayrünnisâ
Ehl-i Beyt-i Mücteba Al-i Aba sîn ya Hüseyin
Sana gülle dokunan ümmid eder mi mağfîret
Gonca-i gülşenseray-i Mustafa sîn ya Hüseyin
Ehl-i mahşer dest-i Hayder den içerken kevseri
Sen susuzlukla şehid-i Kerbela sîn ya Hüseyin
Kil şefaât Arif e ceddîm Muhammed aşkına
Arsa-i mahşerde makbul-ür- recasın ya Hüseyin

PISTE 4

00'00 : **Hüzzam ilahi.** Poème de Şemseddîn Sivâsî, musique de Şeyh Sinan Efendi

Derdin ne be-hey aşık biçare neden oldun

02'26 : **Hüzzam ilahi.** Poème de Mustafa Saffet Efendi

Gözüm ki kane boyandı, şerabı neyliyeğim
Ciğer ki odlara yandı, kebapı neyliyeğim
Açıldımı mi ne cennet,saçıldı aleme rahmet
O günde biçare Saffet, hesabı neyleyeğim

3'50 : **Hüzzam ilahi.** Poème d'Eşrefzade Rumi, musique de Hulusi Gökmen

Ey Allahım beni senden ayırma
Beni Senin cemalinden ayırma
Şeyhim güldür ben anın bülbülüyeğim
İlahi arıyı gülden ayırma
Şeyhim baldıben anın peteğiyem

İlahi peteği balden ayırma
Balığın canı sularda gizlidir
İlahi balığı sudan ayırma
Seni sevmek benim dinim imanım
İlahi dinü imandan ayırma
Eşrefzade Senin kemter kulundur
İlahi kulu sultandan ayırma

7'20 : **Segah ilahi**. Poème de Niyazi Misri (m. 1697), musique de Dinker Dalıç
Tende cânım canda cânânımdır Allah Hû diyen,
Dilde sırrım sırda sübhânımdır Allah Hû diyen
Dest-i kudretle yazılmış yüzünü Âyâti Hak Yâti Hâk
Gönlümün tahtında sultanımdır Allah Hû diyen
Geceler tasubh olunca İnletir bu dert beni dert beni
Derdimin içinde dermanımdır Allah Hû diyen
Yere goğe sığmayan bir müminin gönlündedir
Katmerimin içinde ummanımdır Allah Hû diyen

9'36 : **Segah ilahi**. Poème de Sâdi (1184 – 1291/92), musique de Ebul Hâmis
Server-i ser Bülendimiz / Hazret-i Pîr Efendimiz
Şâhid-i Şeh-Levendimiz / Hazret-i Pîr Efendimiz
Yâ Sâdeddin Yâ Cibâvi / Edrikni Şey'en lillâh
Cezbe-i Mustafa ile / Saldı cihâna velvele
Gökde eder mukâbele / Hazret-i Pîr Efendimiz
Yâ Sâdeddin Yâ Cibâvi / Edrikni Şey'en lillâh
Fahr-i cihân o serverin / Vârisi oldu Hayderin
Sırrı idi Peygamberin / Hazret-i Pîr Efendimiz
Yâ Sâdeddin Yâ Cibâvi / Edrikni Şey'en lillâh

13'36 : **Hüzzam kemençe taksim**. İhsan Özgen (?)

Piste 6

0'03 : **Hüzzam gazel**. par un derviche

2'11 : **Hüzzam ud taksim**, par Cinuçen Tanrıkorur

Piste 7

00'00 : **Rast tanbur taksim**, par Ahmed Hatiboğlu (?)

00'57 : **Rast gazel**, par Kani Karaca

04'41 : **Rast kanun taksim**, par Erol Deran (?)

06'02 : **Rast ney taksim**, par Doğan Ergin

06'48 : **Acemaşiran peşrev**. Neyzen Salih Dede (1823 – 1886)

10'04 : **Bénédictions**

Listing par Adrien Espinouze