

# Afghanistan

## Chants des Pashai

Agriculteurs-éleveurs sédentaires, les Pashai forment une communauté d'environ cent mille personnes qui vivent dans les vallées de moyenne altitude (entre 1 400 et 2 500 mètres) situées sur le versant sud de l'Hindu Kush oriental, à l'intérieur d'un rectangle délimité par les rivières Kabul, Panjshir, Pech et Kunar (1). Leur langue, qui est indo-européenne et qui présente l'intérêt de se trouver à la frontière des groupes linguistiques iranien et indo-aryen, n'est pas écrite ; elle est divisée en quatre groupes dialectaux qui diffèrent largement les uns des autres.

C'est aux Pashai du groupe dialectal du Sud-Est que ce disque est consacré, à l'exception de deux plages (B 6 et 7) qui concernent celui du Nord-Ouest.

Les instruments de musique sont peu nombreux et la musique purement instrumentale est peu diversifiée : le hautbois et le tambour à deux peaux accompagnent certaines étapes des cérémonies de mariages. Des tambours sur cadre se joignent à eux pour les airs des danses d'hommes (A 5).

(1) Ces notes se rapportent à la situation des Pashai telle qu'elle était jusqu'à l'intervention soviétique de 1979 qui a bouleversé les conditions socio-économiques et culturelles de l'Afghanistan.

La poésie chantée tient en revanche une place prééminente dans la vie des Pashai. En effet, que ce soit le soir avec quelques amis sur un toit en terrasse, en parcourant la montagne, ou encore — lieu privilégié — sur la place publique, on peut dire que, peu ou prou, tout Pashai chante ou a chanté. Selon leur talent, selon leur âge, et aussi selon un certain choix qu'ils font dans l'existence, les hommes peuvent se contenter de chanter en privé, ou bien, tant qu'ils n'ont pas atteint l'âge mûr, ils se joignent au chœur qui répond au soliste lors des fêtes ; d'autres décident de s'engager plus avant et deviennent élèves, *shagert* — c'est ainsi qu'ils se désignent eux-mêmes — d'un poète confirmé. Ils accompagnent celui-ci dans toutes les fêtes et apprennent auprès de lui un répertoire et l'art de composer un concert. Ils prennent la partie de deuxième soliste et parfois relaient le maître-poète au cours du concert. Certains, en outre, commencent eux-mêmes à composer des poèmes. S'ils persistent, ils acquièrent finalement le statut de *shâer*, de poète.

Précisons que, chez les Pashai, le poète n'est en aucun cas un professionnel (rétribué pour ses prestations), mais simplement un spécialiste qui est reconnu et apprécié comme tel par la communauté.

La poésie pashai est riche : elle aborde les différents aspects de la vie individuelle ou collective et témoigne d'une grande variété de formes. De plus, conçue pour être chantée (et de fait, elle n'est jamais déclamée), elle utilise un grand nombre de mélodies, ainsi que quatre mètres musicaux auxquels s'ajoutent des chants non mesurés. Elle se caractérise enfin par le fait qu'elle peut donner lieu à de véritables concerts, organisés chaque fois comme un tout devant obéir à des règles précises (cf. face A).

Ainsi, les Pashai classent leurs poèmes en dix types différents, selon les critères suivants : le contenu thématique, l'organisation formelle du texte littéraire (cf. encadré), et le mètre musical sur lequel celui-ci est chanté. Selon les cas, c'est l'un ou l'autre de ces critères qui permettra de définir le type auquel appartient un poème donné. Huit de ces types ne sont définis que par leur contenu thématique et peuvent être chantés sur plusieurs mètres musicaux différents — il convient alors, à chaque exécution, de préciser quel mètre est employé. Un autre type est caractérisé par l'agencement des vers dans les couplets. Enfin, les poèmes appartenant au dernier type se distinguent en ceci qu'ils sont chantés de façon non mesurée.

On the other hand, sung poetry plays a pre-eminent role in the life of the Pashai. In fact one can say that every male Pashai, at some time in his life, sings or has sung to some extent, whether in the evening on a terraced roof with a few friends, or travelling over the mountain, or in the public square—a much favoured place. Depending on talent, age, and also on the choice they make in their lives, Pashai men may content themselves with singing in private or, before reaching maturity, joining in the choir which replies to the soloist in festivals; but they may also decide to carry it further and become the pupils, *shagert*—this is how they designate themselves—of an established poet. They accompany him at all festivals, and learn from him both a repertoire and the art of composing a concert. They take the part of second soloist and sometimes take over from the master-poet during the concert. Moreover, some of them begin to compose poems themselves. If they continue in this way they finally acquire the status of *shâer*, "poet".

It should be pointed out that amongst the Pashai, the poet is in no way a professional (paid for his services) but simply a specialist, recognised and appreciated as such by the community.

The poetry of the Pashai is a rich one; it touches on different aspects of private or communal life, and exhibits a wide variety of forms. Moreover, since it is intended to be sung (and in fact is never declaimed), it uses a considerable number of melodies, and four different musical metres, as well as unmeasured songs. Finally it is characterized by the fact that it can become a genuine concert, always organised as a whole, and obeying definite rules (cf. side A).

Thus the Pashai classify their poems into ten different types, depending on the following criteria: the thematic content, the formal structure of the literary text (see inset), and the musical metre to which it is sung. It depends on the case as to which of these criteria is used to define the type into which a particular poem fits. Eight of these types are defined purely by the thematic content, and can be sung to several different musical metres—and it is then necessary at each performance to state which metre is used. A further type is defined by the disposition of the lines within the couplets. And poems belonging to a final type are distinguished by the fact that they are sung in a non-measured way.

### LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

— Tambour sur cadre *dopRi*. Le cadre, large de 8 cm et d'un diamètre de 40 cm, supporte des grelots cloués sur le bois. Battue à mains nues, la peau présente souvent des décors rouges et noirs. Il est joué par les chanteurs.

— Tambour à deux peaux lacées tenu horizontalement *dûl*. Le fût, bombé et long de 50 cm, présente des extrémités de diamètres différents. La peau la plus petite est battue par la main droite à l'aide d'une baguette assez fine, tandis que l'autre peau est frappée avec une baguette plus courte et plus épaisse, ou, pour obtenir des sons en glissando, avec la base de la paume de la main gauche. Ce tambour n'est joué que par les barbiers *Dûm*.

— Poterie *kamboRi*. C'est une simple cruche à eau, haute de 40 cm, que l'instrumentiste, assis en tailleur, tient entre ses cuisses. Il en frappe les flancs à mains nues ou avec des anneaux qu'il a passés aux doigts ; il obtient des sons graves en bouchant l'orifice de la poterie avec une main.

— Hautbois *zurna*. Long de 40 cm, il comporte sept trous, plus un trou de pouce. Le pavillon, de forme conique, est fait dans la même pièce de bois que le corps de l'instrument. Son jeu met en œuvre la technique du souffle continu : le musicien insuffle continuellement de l'air dans son instrument, aspirant par le nez et utilisant sa cavité buccale comme réserve d'air — il n'y a donc pas d'interruption dans l'émission des sons. Le hautbois n'est joué que par les barbiers *Dûm*.

— Flûte à bec *pinuRi*. Elle comporte cinq trous, plus un trou de pouce. Elle est jouée essentiellement par les bergers sur les alpages.

1. Les villages pashai sont le plus souvent accrochés à flanc de montagne ; les maisons ont des toits plats formant terrasse. C'est souvent sur l'une de ces terrasses — seuls plans horizontaux disponibles — que se déroulent les fêtes privées ou communautaires.



1. Pashai villages usually cling to the mountain-side; houses have flat roofs forming terraces. Private or community festivals often take place on one of these terraces—since they are the only horizontal areas available.

# Afghanistan

## Songs of the Pashai

Settled farmers and cattle-breeders, the Pashai form a community of about a hundred thousand people living at medium altitude (between 1400 and 2500 m. above sea-level) in the valleys on the southern side of the eastern Hindu-Kush, within a rectangle formed by the rivers Kabul, Panjshir, Pech and Kunar (1). Their language is Indo-European, and is interesting in that it is situated on the boundary between the Iranian and Indo-Aryan linguistic groups; it has no written form, and is divided into four widely differing dialectal groups.

This record is devoted to the Pashai of the South-Eastern dialectal group, except for tracks B 6 and 7, which concern the North-Western group.

They have few musical instruments, and instrumental music as such is not very varied: the oboe and the double skin drum are used to accompany certain stages of wedding ceremonies. Frame drums are added for male dance tunes (A 5).

(1) These notes are about the Pashai as they were until Soviet intervention in 1979, which has disrupted socioeconomic and cultural conditions in Afghanistan.

### MUSICAL INSTRUMENTS

— Frame drum (*dopRi*). The frame, 8 cm. wide and with a diameter of 40 cm., has pellet-bells nailed to the wood. Played with bare hands, the membrane is often decorated in black and red. It is played by the singers.

— Double-skin drum (*dûl*), with two laced membranes, held horizontally. The body, barrel shaped and 50 cm. long, has a different diameter at each end. The smallest membrane is beaten with a fairly fine drumstick held in the right hand, while the other membrane is struck with a shorter and thicker stick, and to obtain glissando sounds the bottom of the palm of the left hand is used. This drum is only played by barbers (*Dûm*).

— Pottery (*kamboRi*). This is a simple earthenware water jug, 40 cm. high, that the player, sitting cross-legged, holds between his thighs. He strikes the sides with bare hands or with rings which he wears on his fingers; he obtains low-pitched notes when blocking the mouth of the pottery with one hand.

— Oboe (*zurna*). 40 cm. long, it has seven finger holes plus another for the thumb. The bell is conical, and made of the same piece of wood as the body of the instrument. Playing it involves the technique of blowing continuously. The musician continually blows air into his instrument, breathing in through the nose and using the cavity of his mouth as an air reserve; consequently there is no break in the emission of sound. The oboe is only played by barbers (*Dûm*).

— Recorder (*pinuRi*). It has five finger holes plus another for the thumb. It is mainly played by shepherds in mountain pastures.

## FACE A

Que ce soit à l'occasion de fêtes concernant l'ensemble du village (fêtes calendaires, naissances, circoncisions, mariages...) ou de simples veillées récréatives, les poètes organisent la réunion comme un concert. Celui-ci doit suivre une progression de mètres musicaux allant du lent au vif. On chante d'abord, sur un mètre lent *awal tukûri*, appelé aussi *narom tukûri* (*awal* « premier », *narom* « doux », *tukûri* sens incertain, peut-être « mètre musical »), des *âshuqî-gê* (« chant d'amour ») et, parfois, des poèmes à caractère religieux. Cependant, il est fréquent que le concert débute d'emblée sur le deuxième mètre, *tukûri*, auquel succède le troisième, *shûrtukûr* (*shûr* « bruit »), plus vif encore. Ensuite alternent des poèmes lyriques *waRenâ*, chantés sur le mètre *shûrtukûr* et d'autres poèmes sur le mètre *shaérî* (*shâer* « poète »). Sur ce dernier mètre, les pièces sont parfois entrecoupées d'intermèdes joués au hautbois. Ces intermèdes, qui durent jusqu'à trois ou quatre minutes et sur lesquels les participants peuvent danser, viennent s'insérer entre la fin d'un couplet et le refrain d'une même chanson (cf. A 4). La soirée s'achève sur divers types lyriques : des *waRenâ*, ou même des *keTâlêk-gê*, chantés lorsque l'on a « la fête qui bout » (cf. encadré sur les thèmes poétiques).

De tels concerts, au cours desquels le poète enchaîne les compositions pratiquement sans interruption, durent au moins trois heures, et parfois beaucoup plus. Cette face en restitue les étapes successives ; toutefois, afin de présenter une plus grande variété de styles vocaux et de percussions, elle rassemble des pièces de trois réunions différentes.

### 1. « De par le monde, nul homme n'est aussi traître et menteur que toi... »

Dans ce poème en forme de dialogue, la jeune fille reproche à son fiancé son manque d'ardeur à réunir l'argent nécessaire à leur mariage. Chant d'amour *âshuqî-gê* composé par Mîr Mahmat au XIX<sup>e</sup> siècle, chanté sur le mètre *tukûri* par Yusuf Xân et six hommes, accompagné par deux tambours — un *dopRi* et un *dûl* ; enregistré à Tchétela.

## SIDE A

Whether it is a festival involving the whole village (various feast days, births, circumcisions, weddings...) or a simple evening entertainment, the gathering is organised by the poets in the form of a concert. This has to follow a progression of musical metres going from slow to fast. First they sing to a slow metre, known as *awal tukûri* or *narom tukûri* (*awal* "first", *narom* "gentle", *tukûri* uncertain meaning, perhaps "musical metre"), a series of *âshuqî-gê* ("love-song") and sometimes religious poems. But the concert often starts straight away with the second metre *tukûri*, followed by the third *shûrtukûr* (*shûr* "noise"), which is even faster. Then there are lyric poems *waRenâ*, sung to the *shûrtukûr* metre, alternating with poems sung to the *shaérî* metre (*shâer* "poet").

With this last metre the pieces are often interspersed with interludes played on the oboe. These interludes, which can last up to three or four minutes and to which those taking part can dance, are inserted between the end of a couplet and the refrain of the same song (see A 4). The evening ends with various lyrical categories: *waRenâ* or even *keTâlêk-gê*, sung when the "head is on the boil" (see insert on poetic themes).

These concerts, in which the poet carries on from one composition to the next almost without interruption, last at least three hours and sometimes much longer. The successive stages of a concert are reproduced on this side of the record; nevertheless, in order to present a greater variety of vocal and percussion styles, pieces from three different gatherings are combined.

### 1. "Nowhere on earth is there a man as false and lying as thou..."

In this dialogue poem, the girl reproaches her fiancé for his lack of zeal in getting together enough money for them to marry. It is a love song (*âshuqî-gê*) composed by Mîr Mahmat in the 19th century, sung to the *tukûri* metre by Yusuf Xân and six men, accompanied by two drums—a *dopRi* and a *dûl*; recorded in Tchétela.

### 2. « Je t'en supplie, ne passe pas ta vie dans la maison de ce grigou... »

Dialogue dans lequel l'amoureux supplie sa bien-aimée, mariée à un autre, de le rejoindre ; elle consent. Chant d'amour *âshuqî-gê* composé par Tawakal au XIX<sup>e</sup> siècle, chanté sur le mètre *shûrtukûr* par Hazar Xân et quatre de ses élèves, accompagné par trois tambours — deux *dopRi* et un *dûl* ; enregistré à Waégal.

### 3. « Soudain, elle apparut devant moi : j'ai saisi ses bras délicats... »

L'amoureux évoque une rencontre avec sa bien-aimée. Poème lyrique *waRenâ* composé et chanté sur le mètre *shûrtukûr* par Xân Mahmat et cinq chanteurs (ces six hommes sont élèves du poète Mahmat Asân Xân, cf. B 3), accompagné par trois tambours — deux *dopRi* et un *kamboRi* ; enregistré à BembakoT.

### 4. « A la gloire des artisans. »

Poème narratif intitulé « *Sépat-é késebgar* » (littéralement « A la gloire des artisans »), composé par Osen Xân au XIX<sup>e</sup> siècle, chanté sur le mètre *shaérî* par les mêmes interprètes que ceux de la plage 1, auxquels s'est joint un joueur de hautbois.

2. Hautbois *zurna* : le joueur, en gonflant ses joues, utilise sa bouche comme réservoir d'air.



2. Oboe (*zurna*) : the player blows out his cheeks as he makes an air reserve in his mouth.

### 2. "I beseech you, do not spend your life in the house of this niggard..."

A dialogue in which the lover begs his loved one, who is married to another, to come away with him; she agrees. It is a love song (*âshuqî-gê*) composed by Tawakal in the 19th century, sung to the *shûrtukûr* metre by Hazar Xân and four of his pupils, accompanied by three drums—two *dopRi* and one *dûl*; recorded in Waégal.

### 3. "Suddenly she appeared before me; I took her delicate arms..."

The lover remembers a meeting with his beloved. A lyric poem (*waRenâ*) composed and sung to the *shûrtukûr* metre by Xân Mahmat and five singers (all six are pupils of the poet Mahmat Asân Xân, see B 3), accompanied by three drums—two *dopRi* and one *KamboRi*; recorded in BembakoT.

### 4. "In praise of artisans."

A narrative poem entitled "*Sépat-é késebgar*" (literally, "In praise of artisans"), composed by Osen Xân in the 19th century and sung to the *shaérî* metre by the same singers as track 1, but with the addition of an oboe.

Tu prépares le métier à tisser, Laela ; tu passes le peigne de jonc, tisserand. / Où donc pourrait-il creuser un siège, pour s'installer ? / Le voici fièrement assis, le tisserand, (attendant que) Laela apporte la navette. / Il ne peut voir son visage : en vain, il contemple son dos. / Laela lui dit : « Eh, tisserand ! Tisse donc ma cotonnade gratuitement ! / Si tu ne tisses pas de belle façon, je ferai des prières pour que ton cou se torde ! » / Les vivants et les morts en sont revêtus (de la cotonnade). Mes amis ! Prêtez-moi l'oreille ! / Combien de péchés n'avez-vous pas commis, à cause des tromperies de ce malchanceux ! (Suit un court intermède instrumental.)

Refrain : Mes élèves ! Parlez d'elle, de cette Laela (dont) je fais la description. / Point par point, je vous la dépeindrai, n'attendez pas plus longtemps !

Parmi tous les artisans, en vérité, le potier est le moins fourbe. / Il façonne bien ses cruches, comme pour lui-même, et, seul, assure (ainsi) sa propagande. / Les deux cris qu'il lance (sur la place publique, pour se faire payer) annoncent la saison des récoltes. / Il se rend en tous lieux, par tout le pays, réjouissant grands et petits. / Les jeunes gens disent : « Eh, potier ! Je te demande une chose, / Accepte ma requête, ne faillis pas à ton honneur. / Ne fais pas de cruche trop lourde, ma Laela est bien jeune. / Une fois pleine, elle ne pourrait la porter (et) sa mère est très méchante. » Refrain...

Laela, you prepare the loom; weaver, you pass the rattan comb. / Where then might he hollow out a place to sit? / There he is then, the weaver, proudly installed, (waiting for) Laela to bring the shuttle. / He cannot see her face: he looks hopelessly at her back. / Laela says: "Eh, weaver! Do weave my fabric for nothing! / If you do not weave it well, I shall pray that your neck be wrung!" / The quick and the dead are robed in it (the fabric). Friends! Lend me your ears! / How many sins have you not committed because of the deceits of this unfortunate man! (There follows a short instrumental interlude.)

Refrain: Oh my pupils! Speak of her, this Laela (whom) I describe. / I shall depict her to you in every particular, wait no longer!

Verily I say the potter is the least treacherous of all artisans. / He fashions well his jugs, as though they were intended for his own use, and (thus) assures his good reputation. / His two cries (in the public square, in order to be paid) herald the harvest season. / He goes from place to place throughout the land, giving cheer to young and old. / The young men say: "Eh, potter! I make you one request, / Hear my petition and do not betray your honour: / Make not the jug too heavy, my Laela is very young, / Once it is full she would not be able to carry it (and) her mother is very peevish." Refrain...

*Le cardeur ne hausse pas le ton (et) se lève de bon matin. / Dans sa maison, il a frappé le ballot de coton et l'a réduit en mille parcelles. / Cette maison est respectable : fais-toi belle. / Les chefs, qui vont toujours coiffés, chez lui se découvrent. / La vieille lui dit : « Eh, cardeur ! J'ai allumé le feu près de toi : / Le creux de l'hiver est arrivé ; ne t'en va pas brûler le coton cardé ! » / Le cardeur répond : « Eh, Mère ! J'ai bien préparé le coton ; / Si ta fille est habile, elle le fera bouffant comme de la brume. » (Suit un court intermède instrumental.) Refrain...*

*Le charpentier travaille le bois, son ouvrage est bien fait. / Il fabrique de bons rouets, qui sont utiles à tous ; / On les paye comptant ; le bois dont ils sont faits est peint. / Les jeunes filles l'aiment beaucoup : avec lui, elles se lient d'amitié. / Au charpentier, la vieille femme réclame son rouet : / « Mon coton n'est pas encore filé, je ne veux pas attendre plus longtemps ! » / Jour après jour, doux, doux, les jeunes filles le fileront. / Quand viendra le nouveau coton, ce sera l'automne. Refrain...*

*Parmi tous les artisans, en vérité, le teinturier est bien un fourbe ! / Sa cuve n'est pas prête, il assène d'innombrables men-songes ; / Il a tôt fait d'empocher son salaire : « Dès qu'elle est teinte, je vous la donne ! » (la pièce de tissu). / Il la laisse traîner pendant des années. La maison du teinturier tombe en ruines. / Après quoi, il se repent — (mais la jeune fille) a déjà repris sa tunique blanche. / Regarde vers Dieu, eh, teinturier ! Ne tracasas pas ma Laela ! (Suit un court intermède instrumental.) Refrain...*

*Quel éloge ferais-je de l'orfèvre ? Au nez de tous, il manigance ses fourberies ! / Son visage sera passé au noir, le jour de la Résurrection, lui qui mêle des impuretés à l'or ! / Quand bien même il est âgé, il vole encore l'or d'autrui. / Sous le nez du propriétaire, voyez avec quelle sagacité il fait la pesée ! / Il y en a pour une journée de travail, mais il vous fait attendre des années ! / (Même) pour les plus belles jeunes filles, il ne se résoud pas à ciseler leur boucle de narine. / Je ne médis pas de lui. Je ne lance de malédiction sur personne ; / Je n'ai qu'une chose à dire : il a fait fondre la parure de Laela ! Refrain...*

*Sepat Ullah (orfèvre célèbre) a quitté le confluent de Laghman pour aller à Mangu. / Chacun fait son éloge, il a la meilleure réputation. / Le jour, tu travailles pour les gens, la nuit, cisèle le collier (de la belle) ! / Osein Xân raconte vos vies (à vous tous), ne vous plaignez pas (de nous, poètes). / Wat est mon village, demain je*

*The carder does not raise his voice (and) rises early. / In his house he has beaten the bundle of cotton and reduced it to a thousand shreds. / This house is a respectable one: make yourself beautiful. / The chiefs who never bare their heads, do so in his house. / The old woman says to him: "Eh, carder! I have lit the fire beside you: / The depth of the winter has arrived; be careful not to burn the carded cotton" / The carder replies: "Eh, Mother! The cotton is well prepared; / If your daughter is skilful she will make it light and full as mist." (There follows a short instrumental interlude.) Refrain...*

*The carpenter works his wood, his product is well made. / He makes fine spinning wheels, of use to all; / They are paid for on the nail; the wood they are made from is painted. / The girls are very fond of him: they make him their friend. / To the carpenter the old woman asks for her spinning wheel: / "My cotton is not yet spun, I will not wait longer!" / Day after day, soft and silky the girls will spin it. / When the new cotton is ready Autumn will be here. Refrain...*

*Verily I say the dyer is the most treacherous of artisans! / His vat is not ready, he abounds in lies; / He wastes no time in pocketing his fee; "As soon as it is dyed I shall give it to you!" (the piece of cloth) / He leaves it on one side for years. The dyer's house falls to ruin. / After which he repents (but the girl) has already retrieved her white tunic. / Look upon God, eh, dyer! Do not trouble my Laela! (There follows a short instrumental interlude.) Refrain...*

*How shall I praise the goldsmith? He plots his treacheries under the noses of all! / On the day of the Resurrection, he shall have his face blackened, he that mingles impurity with gold! / Even though he is old, he still steals other people's gold. / See how shrewdly he weighs it out, under the nose of the owner! / It is but a day's work for him, and yet he makes you wait years! / He cannot get round to fashioning a nose-stud (even) for the most beautiful girls. / I do not speak ill of him. I curse no-one; / I have only one thing to say: he melted down Laela's adornments! Refrain...*

*Sepat Ullah (a famous goldsmith) left the Laghman confluence to go to Mangu / Everyone praises him, he has the best of reputations. / By day you work for other people, by night fashion the (beautiful girl's) necklace! / Osein Xân tells the story of your lives (everyone's), do not complain (of us, poets). / Wat is my village, tomorrow I shall leave for the sanctuary. / There, at Mangu, I shall*

*partirai pour le sanctuaire. / Là-bas, à Mangu, je saurai bien si sa réputation est justifiée. (Suit un court intermède instrumental.) Refrain...*

## 5. Air de danse.

Joué par Nôrus Xân au hautbois *zurna* et Gul Sêk au tambour *dûl*; enregistré à BêmbakoT.

## 6. « De bon matin, mon doux ami, j'étais assise auprès de l'âtre... »

Poème lyrique *waRenâ* composé par Yusuf Xân, chanté par les mêmes interprètes que ceux de la plage 1.

## Face B

### 1. « Un jour, je lui ai offert des sucreries... »

Poème lyrique *waRenâ* composé par Mollah Sahé Mîr il y a environ vingt ans, chanté sur le mètre *shûrtukûr* par Djanuk et deux hommes; enregistré à Ongolâm. La traduction donnée ci-dessous illustre l'un des processus de composition utilisés dans la versification pashai: le deuxième hémistiche du premier vers est repris comme premier hémistiche du vers suivant, et ainsi de suite.

*Un jour, je lui ai offert des sucreries: la fille au cou gracile s'est arrêtée.*

Refrain bissé :

*Regarde un peu par ici. J'éprouve un vif amour pour toi. Vers Dieu, j'adresse ma prière. Regarde un peu par ici.*

*La fille au cou gracile s'est arrêtée; comme il tarde, le moment de la contempler ! Refrain bissé.*

*Comme il tarde, le moment de la contempler ! Dans notre village, la saison des foins a commencé. Refrain bissé.*

*Dans notre village, la saison des foins a commencé; je marcherai toujours derrière elle. Refrain bissé.*

*Je marcherai toujours derrière elle. Dans sa chemise, elle portait des pêches. Refrain bissé.*

*know if his reputation is justified. (There follows a short instrumental interlude.) Refrain...*

## 5. Dance tune.

Played by Nôrus Xân on the oboe (*zurna*) and by Gul Sêk on the drum (*dûl*); recorded in BêmbakoT.

## 6. "Early in the morning, my sweet friend, I was sitting by the hearth..."

Lyric poem *waRenâ* composed by Yusuf Xân, and performed by the same singers as in track 1.

## SIDE B

### 1. "One day I offered her sweetmeats..."

Lyric poem *waRenâ* composed by Mollah Sahé Mîr about twenty years ago, sung to the *shûrtukûr* metre by Januk and two men; recorded in Ongolâm. The translation given below illustrates one of the methods of composition used in Pashai versification: the second hemistich of the first line is used as first hemistich in the following line, and so on.

*One day I offered her sweetmeats: the swan-necked girl tarried. Refrain repeated:*

*Look over here a little. I feel deep love for you. I offer up my prayer to God. Look over here a little.*

*The swan-necked girl tarried; the moment of looking at her is so long in coming! Refrain repeated.*

*The moment of looking at her is so long in coming! In our village it is time to make hay. Refrain repeated.*

*In our village it is time to make hay; I shall walk behind her for ever. Refrain repeated.*

*I shall walk behind her for ever. She carried peaches beneath her shift. Refrain repeated.*

*Dans sa chemise, elle portait des pêches; elle me les a offertes pour le petit-déjeuner. Refrain bissé.*

*Elle me les a offertes pour le petit-déjeuner; je l'ai entraînée à l'écart pour en faire ma maîtresse. Refrain bissé.*

*Je l'ai entraînée à l'écart pour en faire ma maîtresse. Très amoureux, je suis parti pour KoTéali. Refrain bissé.*

*Très amoureux, je suis parti pour KoTéali. Ne pense plus au champ près de ta maison. Refrain bissé.*

## 2. « Sans toi, je ne peux être en bonne santé... »

Chant d'amour *âshuqî-gê* composé par Tawakal au XIX<sup>e</sup> siècle, chanté sur le mètre *awal tukûri* par Ghulam Dêstegir et son maître Mahmat Asân Xân; enregistré à Sêrgalek.

Lui : *Sans toi, je ne peux être en bonne santé, prends vite de mes nouvelles ! (bis) / Tu te comportes en étrangère, pourquoi, ma douce amie ? Quelle est ma faute, quel est mon crime ? (bis) / Tu as fait de moi un réservoir de détresse.*

Refrain : *Tu es élancée comme un cyprès, ton corps est délicat ; aujourd'hui, tu es belle. / Sans toi, je ne peux être en bonne santé ; tu as brisé mon cœur en mille morceaux.*

Elle : *Sans moi tu ne peux être en bonne santé, te lamentes-tu devant moi. (bis) / Si tu m'aimes : comme Madjnun, franchis tous les obstacles ! / Va droit au but ! (bis) / Tu as mené une vie de roi. Refrain.*

Lui : *Qu'il est beau, le bijou sur ton front ! Quel orfèvre l'a donc ciselé ? (bis) / Ne porte pas de barrette d'or sur ta frange ! Ton ambre et ton musc me suffisent. / Ta beauté est parfaite. (bis) / De l'univers entier tu as fait un jardin ! Refrain.*

Elle : *Qu'il est beau, le bijou sur mon front ! Ne me mets pas dans tes chansons, Tawakal ! (bis) / Par Dieu ! Je ne tiendrai pas de tendre discours au vieux grigou. / Pour toi seul, maintenant, je suis consentante. (bis) / A travers tout Xêl, tu as envoyé un messenger ! Refrain.*

## 3. « Auprès de qui prendrai-je de tes nouvelles... »

Chant non mesuré *kêTâlêk-gê* composé par Mâmân Zamân, chanté par Mahmat Asân Xân et deux de ses élèves; enregistré à Sêrgalek.

*She carried peaches beneath her shift; she offered them to me to break my fast. Refrain repeated.*

*She offered them to me to break my fast; I took her to one side and made her mine. Refrain repeated.*

*I took her to one side and made her mine. Deeply in love I left for KoTéali. Refrain repeated.*

*Deeply in love I left for KoTéali. Think no more of the field by your house. Refrain repeated.*

## 2. "Without thee, I cannot be in health..."

Love-song (*âshuqî-gê*) composed by Tawakal in the 19th century, sung to the *awal tukûri* metre by Ghulam Dêstegir and his master Mahmat Asân Xân; recorded in Sêrgalek.

Him: *Without you, I cannot be in health, enquire of me quickly! (twice). You act as a stranger, why, my sweet friend? What is my fault and what is my crime? (twice) / You have made of me a well of sadness.*

Refrain: *You are slender as a cypress, your body is delicate; today you are beautiful. / Without you I cannot be in health; you have broken my heart into a thousand fragments.*

Her: *Without me you cannot be in health, you bemoan your fate before me. (twice) / If you love me: then like Majnun, overcome all obstacles! / Run straight to the goal! (twice) / You have lived the life of a king. Refrain.*

Him: *How beautiful is the jewel on your forehead! Who then is the goldsmith who fashioned it? (twice) / Wear no golden comb in your hair! Your amber and your musc suffice. / Your beauty is perfect. (twice) / You have made the whole universe into a garden! Refrain.*

Her: *How beautiful is the jewel on my forehead! Do not put me in your songs, Tawakal! (twice) / In the name of God! I will not have any tender talk with the old niggard. / For you alone now, do I consent. (twice) / Across all Xêl, you have sent a messenger! Refrain.*

## 3. "From whom shall I have news of you..."

Unmeasured song (*kêTâlêk-gê*) composed by Mâmân Zamân, sung by Mahmat Asân Xân and two of his pupils; recorded in Sêrgalek.

4. « *A la rivière, tu m'es apparue...* »

et

5. « *Tu m'as brisé en mille morceaux...* »

Deux chants non mesurés *keTâlèk-gê*, composés par Moxul Xân, chantés en duo alterné et chœur, par lui-même et trois hommes; enregistré à Kashmunqalâ.

Les deux plages qui suivent ont été enregistrées auprès de Pashaï du groupe dialectal du Nord-Ouest, à Masamut Aolia. Dans ce groupe, les types poétiques sont moins nombreux et leur classification différente. Par contre, leurs fêtes réunissent un beaucoup plus grand nombre de chanteurs.

6. « *Un jour tu m'as fait un petit signe gentil...* »

Poème lyrique *shyâri* composé par Mamâè, chanté par lui-même et quatre hommes.

7. « *Je le sais : ton cœur est satisfait...* »

Poème lyrique *shyâri* composé par Mamâè, chanté par lui-même et un chœur de quarante hommes, accompagné par deux tambours *dûl* et une flûte *pinuRi*.

NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DES MOTS PASHAÏ

e comme dans « fleur »  
é comme dans « fée »  
è comme dans « faire »  
u comme dans « four »  
L'accent circonflexe signale une voyelle longue.  
Les consonnes en majuscules sont des rétroflexes.  
x se prononce comme le *ch* de J.S. Bach.

4. "By the river, you appeared to me..."

and

5. "You have broken me into a thousand pieces..."

Two unmeasured songs (*keTâlèk-gê*) composed by Moxul Xân, sung in alternate duet and choir by himself and three men; recorded in Kashmunqalâ.

The two tracks which follow are recordings of Pashai of the North-West dialectal group, in Masamut Aolia. In this group the poetic types are less numerous and their classification different. On the other hand, their festivals bring together a much greater number of singers.

6. "One day you made an affectionate little gesture to me..."

Lyric poem (*shyâri*) composed by Mamâè, sung by himself and four men.

7. "I know it: your heart is full..."

Lyric poem (*shyâri*) composed by Mamâè, sung by himself and a choir of forty men, accompanied by two drums (*dûl*) and a flute (*pinuRi*).

NOTES ON THE TRANSCRIPTION OF PASHAI WORDS

e as in "service"  
é as in "neigh"  
è as in "pear"  
u as in "pull"  
The circumflex accent indicates a long vowel.  
Consonants in capital letters are retroflexes.  
x is pronounced like the *ch* in J.S. Bach.

LES THÈMES

— Le lyrisme amoureux est très largement le plus répandu. Ce thème est illustré sur ce disque par les types poétiques suivants : *âshuqî-gê* (A 1, A 2, B 2), *waRenâ* (A 3, A 6, B 1) et *keTâlèk-gê* (B 3, B 4, B 5) — *âshuqî* « amour », *gê* « chant » : « chant d'amour » ; *waRenâ* désigne un type lyrique caractérisé par sa versification et toujours chanté sur le mètre *shûrtukûr* ; *keTâlèk* « jeune fille », *gê* « chant » : « chant pour les jeunes filles » ; ce dernier type est chanté de façon non mesurée.

— En marge de ce premier genre, il existe une poésie lyrico-mystique dénommée *do-pandi* (littéralement : « deux chemins »). L'amour du divin y est exalté dans le même vocabulaire que celui employé dans la poésie lyrique.

— Le genre religieux chante les louanges du Prophète ou décrit les hauts faits des héros islamiques.

— Le genre épique relate le courage des héros locaux qui se sont illustrés dans les affaires de « vendetta ».

— Le genre narratif décrit différents aspects de la vie quotidienne ou exceptionnelle des Pashaï (cf. A 4) : le poète rapporte un voyage qu'il a fait à travers le pays, évoque les problèmes nés entre deux villages à propos de la distribution de l'eau lors d'une année de sévère sécheresse, ou encore décrit les bienfaits et les méfaits du tabac. Mention spéciale doit être faite de deux très longs poèmes qui décrivent, l'un tous les animaux, l'autre toutes les plantes de la création.

— Les épigrammes stigmatisent, parfois dans les termes les plus crus, un poète rival.

LA VERSIFICATION

Les poèmes sont constitués de vers syllabiques organisés en couplets et refrains et présentent des jeux de rimes plus ou moins complexes. L'analyse d'une centaine de textes a permis d'établir l'existence, d'une part, de dix-huit modèles de vers (allant d'un vers court non césuré de huit syllabes, à différentes formes complexes composées de trois hémistiches) et, d'autre part, de dix modèles de couplets, distingués essentiellement par le nombre et la disposition des rimes, ainsi que par le nombre de vers dans le couplet.

THEMES

— Lyricism about love is by far the most widespread. This theme is illustrated on this record by the following poetic types: *âshuqî-gê* (A 1, A 2, B 2), *waRenâ* (A 3, A 6, B 1) and *keTâlèk-gê* (B 3, B 4, B 5)—*âshuqî* "love", *gê* "song": "love-song"; *waRenâ* is a lyrical type distinguished by its versification and always sung to the *shûrtukûr* metre; *keTâlèk* "young girl", *gê* "song": "song for young girls"; this latter type is sung in an unmeasured way.

— Apart from this first genre, there is lyrico-mystical poetry called *do-pandi* (literally: "two paths"). Here divine love is glorified with the same vocabulary as that used in lyric poetry.

— The religious genre sings the praise of the Prophet or describes the wondrous deeds of Islamic heroes.

— The epic genre relates the courage of local heroes who became illustrious in "vendetta" affairs.

— The narrative genre describes different aspects of everyday or exceptional Pashai life (cf. A 4): the poet gives an account of a journey he made across the country, evokes the problems arising between two villages about the distribution of water during a year of extreme drought, or again describes the advantages and disadvantages of tobacco. Special mention must be made of two very long poems which describe, one, all the animals, the other, all the plants in the universe.

— Epigrams sometimes stigmatize a rival poet in the crudest terms.

VERSIFICATION

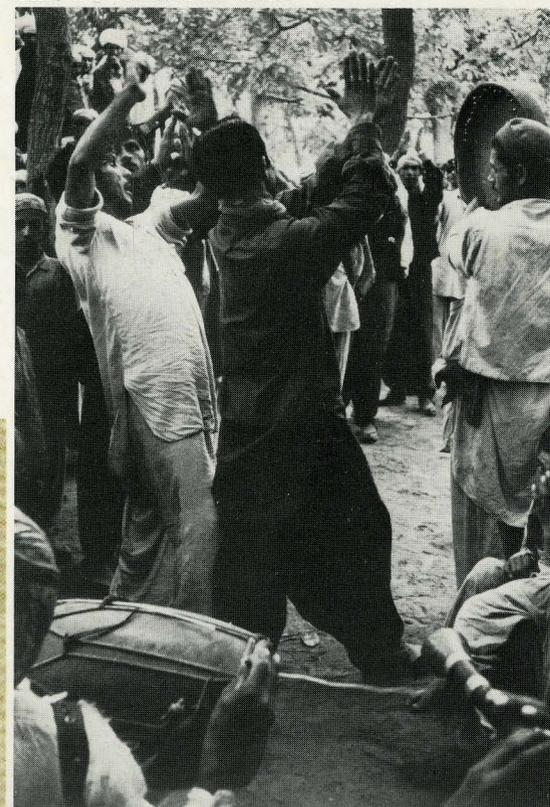
The poems consist of syllabic lines organised in couplets and refrains and have rhyming play on words, sometimes quite elaborate. The analysis of about a hundred such texts has made it possible to establish the existence, on the one hand, of eighteen types of lines (going from a short line of eight syllables without a caesura, to different complex forms consisting of three hemistichs), and on the other hand, of ten types of couplets, mainly distinguished by the number and disposition of the rhymes, as well as by the number of lines in the couplet.

Les enregistrements ont été effectués en Afghanistan (décembre 1970-décembre 1971) par Pribislav Pitoëff, au cours d'une mission du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris X-Laboratoire Associé 140 et Équipe de Recherche 165-ex-R.C.P. 178).

Publication de l'Équipe de Recherche 165 du CNRS, Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. Paris (P) 1981.

Photographie de couverture : Intermède dansé au cours d'un poème chanté sur le mètre *shaëri*, cf. A 4.

3. Danse (cf. A 5). En bas, le tambour à deux peaux *dûl* et le hautbois *zurna*. En haut à droite, le tambour sur cadre *dopRi*, on aperçoit les grelots fixés à l'intérieur du cadre.



3. Dance (cf. A 5). In the foreground, a double-skin drum (*dûl*) and a oboe (*zurna*). Top-right, a frame drum (*dopRi*); pellet bells can be seen nailed on the inside of the frame.

The recordings were made in Afghanistan (December 1970-December 1971) by Pribislav Pitoëff, on field work for the Centre National de la Recherche Scientifique (Paris X-Laboratoire Associé 140 and the Équipe de Recherche 165-ex-R.C.P. 178).

Published by the Équipe de Recherche 165 of the C.N.R.S., Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle.

Paris (P) 1981

Notes translated by Mary Ryan.

Cover photograph: Dancing during an interlude in a poem sung to the *shaëri* metre, cf. A 4.