

GHIZELA SULITEANU

(Bucarest)

### Les chants funèbres du folklore tatar de la République Socialiste de Roumanie

Situées dans plusieurs localités de la région de Dobroudja, les communautés tatars, appartenant aux deux branches principales: nogai et krîm, offrent à la science du folklore l'un des plus intéressants domaines de recherche sur le folklore oriental.

En 1920, le professeur I. Dumitrescu-Frasin a publié une série d'articles concernant la vie folklorique des tatars d'une commune de Dobroudja<sup>1</sup>, qui traitaient spécialement du développement des coutumes. En 1939—1940, T. Kowalski, réputé philologue orientaliste polonais, a entrepris une série de recherches d'ordre linguistique. Mais le recueil des matériaux et l'étude du folklore tatar dans la complexité de ses manifestations, comme: le développement de la pratique, le texte et spécialement la musique n'ont été réalisés systématiquement que dans le cadre des travaux menés depuis 1953<sup>2</sup> par l'Institut de Folklore de Bucarest. De cette façon certaines catégories folkloriques complètement inédites dans la littérature

<sup>1</sup> J. Dumitrescu-Frasin: *Insemnări asupra tătarilor din Pervelia*, "Analele Dobrogei" I, nr. 1, 1920, p. 154; *Note asupra tătarilor din Pervelia*, "Analele Dobrogei" I, nr. 3, 1920, p. 495; *Folclorul tătarilor din Pervelia*, "Analele Dobrogei" I, nr. 4, 1920, p. 633, etc. chez Nedret Mamut: *Contribuțiile lui I. Dumitrescu Frasin la culegerea și editarea folclorului turcesc și tătăresc din Dobrogea*, "Analele Universității București", Limbi clasice și orientale, anul XX—1971, pp. 155—162.

<sup>2</sup> Dans les archives de l'Institut de Folklore de Bucarest se trouvent 13 chansons enregistrées sur des cylindres de phonographe et recueillies en 1928 par le musicologue Emil Riegler Dinu, ainsi que 13 chansons recueillies par le compositeur Paul Jelescu, en 1931. Il faut y ajouter plus de 700 matériaux folkloriques tatars, recueillis et enregistrés sur bande magnétique entre 1953 et 1969, par Ghizela Sulițeanu.

spécialisée<sup>3</sup>, pouvaient être recueillies et étudiées pour la première fois. Parmi celles-ci une place spéciale est occupée par les chants exécutés dans le cadre de la cérémonie funèbre: les lamentations des femmes et le chant "Su sela" des hommes. Si le chant "Su sela" par sa nature religieuse mahométane comprend trop peu d'éléments de création populaire, les lamentations des femmes, improvisées et traditionnelles par leur fonction, comportent en échange, quelques éléments identifiés comme réminiscences évidentes de certains stades archaïques de l'évolution de la structure littéraire et musicale du folklore tatar.

I. La cérémonie funèbre se déroule avec une sobriété en quelque sorte particulière<sup>4</sup>. Les coutumes funèbres qui interdisent aux enfants et aux jeunes filles de se rapprocher du défunt, l'interdiction pour les femmes de suivre le cortège funèbre en dehors de la cour et qui prévoient l'enterrement le jour même de la mort, la simplicité avec laquelle le mort, n'enveloppé que dans un drap, est porté par les hommes sur le "Temişir Taqta" vers le cimetière, l'action de descente dans la tombe

<sup>3</sup> Comme par exemple, le répertoire varié des enfants, les berceuses, les chansons divertissement pour enfants, lamentations, narrations et l'épos avec chants, la musique de danse, la grande catégorie des coutumes en exécution musicale, etc. Voir: Ghizela Sulicëanu: *Introducere în studierea și culegerea folclorului muzical al tătarilor dobrogeni*, "Revista de Folclor", nr. 6, Bucureşti 1964, pp. 341—352; *Recherches sur le folklore des minorités nationales tatar et turque de la Dobroudja*, "Acta Orientalia", 5—6, Bucureşti, pp. 395—398; *La musique dans les narrations des orientaux turcs et tatars de la R.S. Roumanie*, "Narodno Stvaralastvo", revue de l'Union des Associations des Folkloristes de Yougoslavie, Belgrad 1969, pp. 265—285; *Eposul Shora-Batır la tătarii din Dobrogea*, "Revista de Etnografie și Folclor", 15, nr. 4, Bucureşti 1970, pp. 263—289; *La musique de "Shîn", l'ancienne chanson de la jeunesse tatare*, "Acta Orientalia", 8, 1972, pp. 179—202; *Le N'demez. Une ancienne coutume de travail collectif chez les Tatares de Dobroudja*, "Turcica", IV, 1973, pp. 78—102; *Les chansons de danse des jeunes filles tatares dans le complexe du folklore balkanique*, "Revue du Folklore Macédonien", VII, 1974, pp. 183—192.

<sup>4</sup> Pendant que de la hauteur du minaret le hogaia annonçait le décès respectif, on commence, comme c'est la coutume chez d'autres peuples, les soins traditionnels pour le décédé, tout en prenant en considération les superstitions, réminiscences de pensée d'une société primitive. Le mort est lavé par les vieux du même sexe, après quoi on lui met des tampons d'ouate dans les narines, sur les yeux, entre les doigts des mains et des pieds "pour éloigner (pour le moment) les êtres vivants de la terre". On verse l'eau utilisée pour laver le mort dans un endroit abrité (afin que personne ne puisse marcher sur elle); pendant ce temps on enveloppe le décédé dans un drap et on le place dans la cour sur un brancard spécial nommé "Temişir Taqta". Dans la maison les femmes commencent en pleurant à chanter le chant traditionnel d'enterrement, et les hommes en dehors commencent la procession religieuse du chant d'enterrement "Susale", exécuté par au moins quatre hommes (récompensés pour cela d'une serviette brodée). Enfin, une lecture du Coran a lieu. Pendant ce temps toute l'assistance reste debout. À la fin de la lecture, quatre hommes élèvent le brancard et, accompagnés des lamentations tranquilles des femmes qui n'ont pas le droit d'accompagner le mort plus loin qu'à la porte de la maison, s'en vont vers le cimetière. Sur la route la procession s'arrête aux carrefours et crie tou-

et la mise du mort sur la terre nue, l'interdiction du chant instrumental, l'absence dans le passé de tout signe distinctif individuel du tombeau<sup>5</sup>, représentent une manifestation dépourvue d'éclat d'une procession, mais solennelle et impressionnante par sa simplicité.

II. Le tragique même des chants funèbres interprétés par les femmes nous indique plutôt les sentiments individuels que l'obligation de remplir quelques normes de la communauté respective. Déchirantes par la simplicité des paroles, avec leur contenu profondément humain, les lamentations se caractérisent par un langage poétique et musical spécifique. En images spécifiquement artistiques, elles nous montrent la vie avec ses événements: description de la mort, portrait de ceux qui sont vivants, regret d'avoir quitté les plus chers, divers souvenirs, avec localisations et dénominations, etc. Dans ces lamentations basées sur des improvisations le processus de création s'affirme pleinement. Le contenu éminemment social et profane, ainsi que l'exécution libre de toute pratique, déplace les lamentations, de la

---

jours la même formule de pardon. Au cimetière avant que le décédé soit mis sur la pierre traditionnelle "Musala taş", le hoguea pose à l'assistance trois fois la question si le décédé était un bon homme. Après quoi, le brancard est placé pour peu de temps sur le "Musala taş", puis il est porté vers la tombe. Celle-ci comprend une niche aux dimensions du décédé, avec une hauteur d'environ 0.50 mètre où le décédé est placé directement sur la terre, avec la tête vers l'ouest et la face vers le midi (complètement retourné sur le côté). A sa tête on enfonce une petite branche avec une lettre comprenant un verset du Coran. Le hoguea distribue trois petites pierres parmi les trois hommes qui ont chanté "Susale" et ceux placent les pierres à la tête, au milieu et aux pieds du mort. Puis la niche est bouchée avec du "chirpici" (brique d'argile, non cuite, avec de la paille) et la tombe est remplie avec de la terre jetée avec un pelle, successivement, par l'assistance entière. Avec la première pelle on jette un peu de terre sur laquelle celui qui jette souffle (après avoir prié). Chaque fois celui qui a jeté la terre place la pelle avec la face en bas "pour ne pas demander plusieurs morts". Une fois la tombe remplie, l'assistance s'en va et seulement le hoguea se retourne après environ 40 mètres et reste devant les pieds du mort, en criant trois fois le nom de la mère du mort. Puis il lit une prière "sept fois" et s'en va. Avec cela la cérémonie de l'enterrement est finie. Suivent les commémorations et les aumônes à la djamia (temple) à un nombre fixe de jours: trois, sept, trente-sept, quarante, cinquante-deux, cent jours, un an et c'est tout. Après ça, le décédé ne sera jamais commémoré, ni son nom mentionné; dans le cadre de quelque cérémonie au cimetière. Les vêtements et les objets personnels du décédé, comme: le bassin de lavage, l'aiguère, la couverture du lit, sont faits cadeau aux pauvres même le deuxième jour. Etant donné qu'il est interdit (on n'a pas l'habitude) d'aller au tombeau, et ceci conformément à la tradition, n'a pas d'autres signes qu'une simple pierre, — quelquefois chez les nogai avec le signe distinctif de la famille (tribal) respective —, après quelque temps même au cours d'une génération, on ne sait plus quel et de qui est le tombeau.

<sup>5</sup> Chez les nogai existaient dans le passé les signes distinctifs tribaux dénommés "tabîn". Aujourd'hui ils ont complètement disparu de la pratique. Il ne restent que quelques hommes âgés à s'en souvenir.

catégorie des rituels vers la sous-catégorie "destan"<sup>6</sup> qui se trouve dans la catégorie des chansons quotidiennes.

Dénomées "bozlaw" par les nogai et "taqmaq" par les krîm<sup>7</sup>, les lamentations sont exécutées individuellement seulement par des femmes, proches parentes du décédé.

Pendant que celui-ci se trouve dans la cour, elles se lamentent dans la maison et quand le cortège funèbre sort dans la rue, elles sortent aussi dans la cour et s'arrêtent devant la porte, en le conduisant du regard et de leur chagrin. Après, la femme se lamentera toujours lorsqu'elle se souviendra du mort et quand la vie lui pèsera d'avantage.

La structure morphologique des lamentations présente quelques particularités qui tracent leur contour différemment. Autant le langage verbal, que musical, prédominés d'une fonction puissamment affective, poussée par l'occasion funèbre, s'expriment d'une manière cristallisée par la tradition à l'aide de certaines structures devenues représentatives pour cette catégorie du folklore des tatares de Dobroudja. Et l'on a pu encore observer comme celles-ci sont les mêmes chez les deux branches tatares eues en étude. Ainsi tant les lamentations recueillies dans la communauté tatar de krîm, du village de Tătaru, que celles recueillies dans la communauté nogaique des villages de Ciocîrlia de Jos et Valea Neagră, présentent des caractéristiques principales communes et seulement de petites différenciations dialectales appartenant au texte. Par exemple, chez les nogai la prononciation gutturale des consonnes *q* et *r*, de la consonne *ş* comme *s*, puis les voyales *ü* et *ö* comme *u* et *o*. Est encore à remarquer le fait que dans le langage verbal nogaique des textes folkloriques, ont été conservées quelques formes plus anciennes de la langue tatar.

A. *Les textes*<sup>8</sup> sont improvisés et utilisent des images poétiques spécifiques. Le contenu s'adresse au décédé même quand on décrit l'événement du décès.

A côté des images poétiques apparaissent aussi des vers entiers communs aussi aux autres lamentations, motifs "voyageurs", adaptées à la situation respective.

<sup>6</sup> Celles-ci sont créées à l'occasion d'une mort prématurée, par un ami ou un parent du décédé et décrivent à la première personne, l'événement de la mort, certains désirs et le regret d'avoir dû les abandonner. La structure morphologique du texte et de la musique est beaucoup différente de celles des lamentations. Outre cela les chansons "destan" sont plus apparentées à la catégorie des chansons quotidiennes, dans lesquelles elles s'encadrent par fonction.

<sup>7</sup> Aussi "taqmaqlar" chez les tatares de Kazahstan (URSS). Le nom de *taqmaq* signifie chez les nogai une coutume propre durant la cérémonie des noces, de placer d'argent dans la poche de la poitrine ou de coller l'argent sur le front d'un danseur, par celui qui récite le "chapaz". Chez les bachkirs, le "taqmaq" représente aussi la catégorie des chansons de danse exécutées d'habitude en deux registres. D'autre part, le mot nogaique *bozlaw* n'est pas connu par les tatares de la branche de krîm.

<sup>8</sup> La traduction des textes a été réalisée dans une première forme assez maladroitement à l'occasion du travail de terrain, par les exécutants eux-mêmes. Ultérieurement, elle a été améliorée par M. Husein Sebat et contrôlée après par M. Ali Nagi Djafer.

Par exemple, on a l'habitude d'utiliser comme vers de début la même image désolante "Otırıyan yerıñ boş qaldı" ("Ta place est restée vide") (mg. 1227 v, 1411 o, 1413 f etc.).

Le caractère réaliste et quotidien des descriptions dans les textes des lamentations détermine, à côté des expressions anciennes de langue, aussi des expressions plus nouvelles. La présence même de certaines images métaphoriques nous paraît dériver en ligne droite du fond populaire archaïque. Par exemple: "Selbi boyun uzatıp" ("Avec le corps étendu") exemple 3, mg. 272 n, ou "Anaw degen askartaw/Askartawın ğıyıldı" ("Celui qui était comme un faucon/Mon faucon est tombé"), exemple 8, mg. 1419 c; ou "Er yerlerin urıannar/Abaları turıannar" ("Les roses rouges ne sont pas encore fannées/Son manteau fourré, rouge n'est pas encore usé"), ex. 10, mg. 1417 o, etc.

On remarque la fréquence des apostrophes adressées au mort, comme: "Ay tayım, tatayım!" ou "Ay anayım bawırım" ou "Ay anayım, anayım", etc. Ces apostrophes n'ont pas de présence régulière et aussi peuvent varier dans le contenu de la même lamentation. Nous distinguons des apostrophes de lamentation, d'appel, de caresse, de compassion, de demande<sup>9</sup>, etc. La présence du vers apostrophique a un caractère de refrain régulier. Souvent ces apostrophes plus courtes, par exemple seulement "anayım", ou plus longues, d'un vers, rompent le schéma de la versification fréquente respective. Mais parfois l'apostrophe courte est incluse dans l'économie du vers respectif.

Dans la *versification* nous pouvons observer une haute fréquence du vers de sept syllabes (4+3). Les différentes transformations intervenues dans ce type de versification par son élargissement à 8—11 syllabes, le mettent en évidence d'autant plus que ces rompements paraissent sporadiquement comme un phénomène de la liberté d'expression artistique.

Dans l'exemple no. 9 (mg. 1411 r) comme d'ailleurs dans la majorité des cas, le texte est organisé d'une manière cyclique en groupes de quatre vers à sept syllabes (dans la structure de 4+3 syllabes), mais à un moment donné, l'état psychique de la femme qui chantait et pleurait pendant l'exécution entière, a déclenché le rompement et l'amplification de la versification traditionnelle par l'introduction du vers de dix syllabes (ce qui a bien sûr entraîné l'amplification de la ligne mélodique).

L'*exécution libre et improvisée* du texte est caractéristique pour cette catégorie de chants funèbres et se reflète spécialement dans la structure de la jonction des vers, déterminée un peu aussi par le contenu thématique respectif.

La *rime* joue un rôle secondaire et dans la plupart des cas, elle n'existe pas. C'est

<sup>9</sup> Aussi quand les parents se revoient après une absence plus longue, ou dans le passé quand les garçons allaient au recrutement, il existait une habitude que les femmes se lamentaient en utilisant les mêmes expressions comme: "Ay nanayım bawırım" ("Hélas mon petit âme, mon foie") ou "Ay nanayım ğıgerım" ("Hélas mon petit âme, mon poumon"), sur la mélodie traditionnelle de lamentation.

au vers du type joint qu'elle apparaît parfois. L'exécution des lamentations tatares n'a pas besoin de la rime. La liaison entre la parole et la musique est si puissante que tout se développe d'une manière coulante suivant l'idée poétique<sup>10</sup>.

De là vient aussi l'absence de la strophe, au lieu de laquelle apparaît le cycle de deux à cinq vers. Un procédé qui rend le contenu plus artistique. Quelquefois l'apostrophe, par exemple: "anayim" ("ma mère") répétée à la fin des vers remplace la rime.

Dans les lamentations, comme dans les autres catégories d'anciennes chansons du folklore tatar basées sur l'improvisation, la répétition des vers n'apparaît pas. Quelquefois il est arrivé qu'un vers reparaisse, mais pas immédiatement et ceci est dû plutôt à l'état émotif spécial de la femme exécutante au moment de l'enregistrement. Les rares répétitions paraissent être un hasard pur.

*Le style d'exécution* est strictement syllabique, quelquefois légèrement mélismatique.

À côté des autres éléments, le tempo mouvementé, coulant, accentue l'impression du discours psalmodié. Le style musical psalmodié de la lamentation utilise souvent le récitatif comme forme d'expression.

B. *La musique* utilise des moyens dont la plasticité impressionnable paraît rendre par chaque élément, la douleur et les pleurs de la femme. Presque tous les motifs musicaux rencontrés paraissent spécialement créés pour correspondre à un état de tristesse. Nous pouvons aussi remarquer l'utilisation des mêmes moyens structuraux, mais joints dans le cadre musical d'une manière caractéristique à chacune des trois communautés. Ainsi nous trouvons trois types musicaux distincts, chacun pour les villages: Tătaru (krîm), Ciocîrlia de Jos et Valea Neagră (nogai), qui bien que différents dans leur totalité, se présentent très fort apparentés par l'utilisation de certains éléments morphologiques semblables.

*Les systèmes sonores* les plus fréquents sont de structure prémodale tetratonique de type *mi — sol — la — si*, avec la finale sur le premier degré (*mi*) et la césure sur le quatrième degré (*la*). Dans les différentes variantes on peut observer la tendance d'évolution de remplir l'intervalle de tierce mineure par la présence du pîen (*fa dièz ou bécar*), ou l'élargissement de l'ambitus avec des degrés nouveaux parus comme expansion supérieure, le sixième (*do*) ou le septième degré (*re*).

À l'origine de ce système paraît être le système tritonique de type *mi — sol — la*, encore très puissant par sa fréquence, comme sons principaux, dans toutes les mélodies.

La présence constante dans l'exécution entière du chromatisme (l'exemple 3, mg. 272 n), paraît être une inflexion sporadique ou plus nouvelle en temps, vue que dans l'exécution (ex. 2, mg. 1227), réalisée quatre ans après, la même femme a interprété son chant dans le système diatonique, caractéristique d'ailleurs pour cette catégorie.

<sup>10</sup> Nous avons pu faire la même remarque pour absolument toutes les chansons populaires, spécifiques tatares, des plus simples aux plus complexes.

La cadence finale présente la particularité du redoublement du son final d'une manière spécifique, précédé par le saut de tierce mineure descendante<sup>11</sup>.

Quelquefois nous rencontrons dans le même exemple, à côté de la cadence finale traditionnelle, aussi certaines variantes indiquant la présence du deuxième degré (*pien fa*) en état oscillant (*diez et bécar*). (Exemple no. 10 — mg. 1417 o.)

L'*ambitus* le plus fréquent est celui de quinte parfaite, après quoi suit la sixte mineure obtenue par l'expansion supérieure. Dans l'exemple no. 10, mg. 1417 o, nous rencontrons l'*ambitus* de quarte parfaite.

Comme *intervalles caractéristiques* paraissent: la tierce mineure sur les degrés 3 — 1 et la moins fréquente tierce majeure entre les degrés 3 et 5. Dans les échelles où paraît aussi le deuxième degré, nous avons la tierce mineure aussi sur les degrés 4 — 2.

La forme est simple et libre. La liaison entre le texte et la musique se reflète dans les lamentations, ainsi que dans l'entier folklore musical tatar de nature vocale, par la parfaite organisation de la forme sur des compartiments des motifs, chaque partie de la forme musicale ayant son correspondant dans la structure de la versification. Ainsi dans les lamentations, la proposition musicale correspond d'habitude à un vers et les deux ou trois motifs musicaux composants de la proposition, correspondent aux hémistiches. Comme forme nous rencontrons parfois, dans une lamentation entière, une seule proposition musicale très peu variée (ex. no. 2 mg. 1227 v)  $A + A$  var.c., mais dans la plupart des cas paraissent deux propositions:  $A + B$  dans une jonction libre.

Plus rarement, paraissent aussi d'autres propositions. D'habitude lorsque paraît la proposition  $C$ , elle vient seulement comme une variante après un certain temps de l'exécution des premières deux propositions:  $AB$ .

L'action d'alterner les propositions musicales se développe librement, avec plus la haute fréquence des propositions  $B$ . La forme libre paraît le plus souvent organisée inégaux de propositions (vers) musicales. (Ex. no. 1, mg. 1413 f, no. 6, mg. 1411 o, etc.).

Le motif musical est concentré, indépendant, dû aux moyens complexes d'expression dont il est formé. Correspondant au contenu de la lamentation, il reçoit certaines inflexions mélodico-rythmiques selon la place qu'il occupe dans la proposition musicale (du commencement, du milieu ou du finale).

<sup>11</sup> Ce type de cadence a été observé aussi dans les lamentations du peuple roumain et sa branche aroumaine, ainsi que chez les peuples balkaniques, comme provenant d'une couche musicale ancienne. Sa présence dans les chants funèbres juifs de facture antique nous atteste sa provenance archaïque. G. Sulițeanu, *La formule de la finale répétée dans le folklore musical des peuples roumain et yougoslaves*, communiqué présenté au XVI<sup>e</sup> Congrès S.U.F.J., Prizren-Metohia, R.F.S. Jugoslavia, 1967; la même, *The Traditional System of Meloëic Prose of the Funeral Songs Recited by the Jewish Women of the Socialist Republic of Rumania*, Third volume of Folklore Research Center, Hebrew University of Jerusalem 1972, pp. 291—350.

*Le contour* est descendant, comme exprimant par la simplicité caractéristique à cette catégorie de chants, le sentiment de la tristesse.

*Le rythme* représente l'un des éléments principaux de liaison entre les différentes catégories de chansons spécifiquement tatares. Ainsi dans les lamentations, nous retrouvons, à côté d'autres formules rythmiques, aussi les formules rencontrées dans les chansons pour enfants, ou dans une partie des chansons occasionnelles. D'autres formules rythmiques paraissent communes aux berceuses, d'autres encore aux chansons quotidiennes.

Nous avons affaire aux mêmes éléments rythmiques et métriques primaires, fondée sur des cellules dipodiques-bisyllabiques, ou plus rarement tripodiques-trisyllabiques au cas de la prédomination métrique du langage verbal.

Mais dans les lamentations elles se cristallisent en formules plus grandes, provenues de la jonction de nature hémistichique de deux à deux de ces cellules, de sorte qu'il nous paraissent comme fréquentes: pour le premier des deux hémistiches les formules: peon 4 et le coriambule, suivis par le ionique mineur, le diambule, peon 2, peon 3 et pitritt 4.

Pour l'hémistiche final nous paraissent comme caractéristiques l'anapeste et l'amphibrache.

On met en évidence le fait que le procédé d'association entre les formules métriques et rythmiques qui forment le vers, se reflète dans le système d'association des motifs musicaux du contenu de la proposition de la ligne musicale<sup>12</sup>.

III. A côté des lamentations exécutées par les femmes, chez les orientaux mahométans, il existe un chant nommé "Su sela" (ou "Susale"), que les hommes chantent après avoir lavé et mis dans la cour le corps du mort. Le chant, de facture religieuse n'est exécuté qu'une seule fois pour les morts qui ont atteint l'âge mûr (parfois pour les jeunes hommes qui ont dépassé l'âge de 16—17 ans), par un groupe d'hommes plus âgés (minimum 4 hommes). Du point de vue de la structure poético-musicale et de la coutume, "Su sela" paraît avoir chez les tatares une origine plus récente qui, paraît-il, est dûe à l'influence de la religion mahométane. D'ailleurs, différemment des lamentations, ce chant est en langue turque.

Les trois exemples de "Su sela" nous présentent deux types musicaux, d'ailleurs fortement apparentés. Il serait possible que les types varient selon la communauté. Le type mélodique no. 11 (mg. 1417 v.) est très semblable aux types mélodiques des chants funèbres des hommes, trouvés par Jules Rouanet chez les Arabes de Maghreb (Alger)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> On peut observer ainsi que comme dans la plupart des cas nous rencontrons l'utilisation constante ou légèrement variable d'une même organisation rythmique des lignes musicales — construites sur la jonction de deux ou trois formules — dans le découlement entier de l'exécution. Exemple no. 6 (mg. 1411 o) et no. 2 (mg. 1227 v.).

<sup>13</sup> Chez les Arabes de Maghreb, Jules Rouanet a trouvé certains chants funèbres semblables par leur contenu religieux, exécutés aussi par des hommes, sur la route vers le cimetière, mais dans le style antiphonique. Voir Jules Rouanet, *La musique arabe de Maghreb*, [dans:] *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Directeur Albert Lavignac, Paris 1913—1931, vol. V, p. 2813.

Les types no. 12 et 13 (mg. 3637 d et 1227 f) sont plus proches par leur structure des chants mélismatiques religieux turques.

Ainsi, naturellement, tant la versification que la musique ont une construction différente de celle des lamentations des femmes.

Le vers est de huit syllabes dans l'organisation hémistichique de 4+4 syllabes et représente donc une étape plus évoluée par rapport aux lamentations.

Nous observons la présence de la strophe parfaitement équilibrée et aussi à sa fin un refrain constant.

La rime paraît selon des canons littéraires turques sur les dernières trois syllabes de chaque vers appartenant à une strophe.

Le texte est fixe et les strophes semblent avoir besoin d'un certain ordre. Cela est dû à la tradition orale, et quand même nous remarquons l'existence de certaines inversions restées ainsi cristallisées chez la collectivité respective. De même, les petites variations parues dans le texte nous paraissent comme adaptations locales de la communauté qui, dans la majorité des cas, ne comprend pas les textes religieux en langue arabe.

La musique se présente beaucoup moins rigide. Peut-être parce que les exécutants détenant la mélodie populaire, la traduisent dans leur propre langage musical, mais surtout parce que le langage musical a la spécificité de pouvoir disposer d'une gamme plus large des possibilités de variation. La coutume d'exécuter le chant "Su sela" semble être sur la voie de disparition, étant donné que très peu des vieux le savent encore. Ce chant n'a pas la force et le réalisme des lamentations et paraît en quelque sorte détaché; d'ailleurs comme toutes les pratiques funèbres rituelles accomplies pour les sois du décédé et le déroulement de la cérémonie de l'enterrement. Vu ces choses dont la fonction représente l'accomplissement obligatoire de certaines normes imposées par la vie et la conception de la communauté, la fonction des lamentations nous paraît correspondre directement aux événements et aux sentiments individuels, pas du tout obligatoires, et possible d'être situés aussi en dehors de la cérémonie funèbre. Mais ici on remarque la puissante influence de la tradition populaire et de sa fonction, car, si la pratique strictement rituelle a pu être imposée par certaines normes religieuses mahométanes, ou pré-mahométanes, les lamentations se sont maintenues en spécial grâce à une nécessité psycho-physiologique de nature affective, en visant le regret pour le disparu et s'exprimant les sentiments dans le propre langage de la communauté respective.

C'est pourquoi si aujourd'hui pour le chercheur ethno-musicologue les lamentations représentent un matériel de valeur pour l'étude d'une étape très ancienne de l'évolution de la musique populaire tatar et pour le socio-psychologue l'un des plus intéressants documents de vie traduits en langage musical, quant aux chercheurs du langage verbal les lamentations mettent à leur disposition un matériel également très appréciable. Une série d'aspects attend encore l'étude correspondante de chaque problème séparément, étant donné que le but de l'auteur de cet article était en premier lieu de mettre en évidence une catégorie folklorique du folklore tatar, qui est plus difficile à recueillir qu'à étudier, et jusqu'à présent jamais travaillée.

## Ex. I (mg. 1413 f)

Otîrğan yerîŋ boş qaldî, *babayîm*  
 Senî qaydan alayîm  
*Aq babayîm, babayîm*  
 Anayîm Kettî oyaqa  
 Sen de Kettîŋ qayt artqa  
 Osmandaqî doktorler, *babayîm*  
*Aq babayîm, babayîm.*  
 Üyüŋ Kîmge qaldî, *babayîm*  
 Bîzîn Kîmge taşlap Kettîŋ  
*Ay anayîm, babayîm*  
*Aylanayîm babayîm*  
 Otîrğan yerîŋ boş qaldî, *babayîm*  
*Aylanayîm babayîm*  
 Senî de qaydan alayîm  
 Ğurgen ğolîŋ boş qaldî  
 Otîrğan yerîŋ boş qaldî, *babayîm.*

## Ex. 2 (mg. 1227 v)

Otîrğan yerîŋ boş qaldî  
 Bebeleriŋ ğaş qaldî  
*Aylanayîm temelîm ay*  
 Selbî boyîŋ siziltîp  
 Uzun boyîŋ uzatîp  
 Netîp ğatîrsîŋ temelîm.  
 Kostengenîŋ ğolında  
 Maşinanîŋ izî bar  
 Menzadenîŋ işinde  
 Türlü, türlü sizî bar  
*Aylanayîm temelîm ay*  
 Altî balaŋ maya taşlap  
 Qayda Kettîŋ temelîm *ay.*

## Ex. 3 (mg. 272 n)

*Ay babayîm, babayîm*  
 Senî qaydan alayîm  
*Ay babayîm, babayîm*  
 Otîrğan yerîŋ boş qaldî  
 Bebilîrîm ğaş qaldî  
*Ay anayîm, babayîm*  
 Senî qaydan alayîm  
 Qalem qaşın siziltîp  
 Selbî boyun uzatîp  
 Ğatîrsînda babayîm  
*Ay babayîm, babayîm.*

Ex. 4. (mg. 1414 i)

*Ay tatayim, tatayim*  
 Mîradiña ermedîŷ  
 Tîlegiŷe ŷetmedî, *tatayim*  
 Bebilerîŷ ġaŷlay taŷlap Kettiŷ, *tatayim*  
 Uzun ġolŷa mîndîŷ  
 Kelmez ġollarya Kettiŷ, *tatayim*  
*Ay nanayim tatayim.*

Ex. 5. (mg. 1411 p)

Qatti Keldî haberîŷ  
 Qanlı Keldî Koleġîŷ  
 Qanlı Kelgen Koleġîŷ  
 Qoqlap qoqlap qar ettîm  
 Qatti Kelgen haberîŷ  
 Qaytîp, qaytîp soradîm  
*Ay anayim, anayim.*  
 Senî qaydan alayim.  
 Otîrŷan yerîŷ boŷ qaldî, *anayim*  
 Hatîr sorap barmadiŷ, *anayim*  
 Qolîŷman suw bermedîŷ, *anayim*  
*Ay anayim, anayim*  
 Senî qaydan alayim  
 Alla, alla, anayim  
 Ostîrŷen edîŷ *anayim*  
 ŷasîmnî sîypap ostîrŷen edîŷ, *anayim*  
 Uluŷnî Kormediŷ *anayim*  
*Ay anayim, ay anayim*  
 Ne dep aytîp ġîlayim  
*Ay anayim anayim*  
 Otîrŷan yerîŷboŷ qalŷan, *anayim*  
*Ay anayim, anayim*  
 Senî qaydan alayim.

Ex. 6 (mg. 1411 o).

ŷatraŷ edî ġureġîm ŷatal îŷîm  
 ŷatraŷ Kôlek üzöldü  
 ŷatal ġurek süzöldü  
*Ay bawirim, bawirim*  
 Bebilerîm ġaŷ qaldî  
 Otîrŷan yerîŷ boŷ qaldî  
*Ay bawirim, bawirim*  
 Senî qaydan alayim  
*Aylanayim bawirim*  
 Aytŷan sôziŷ boŷ qaldî

Otiryan yerin boş qaldı  
*Ay bawirim, bawirim*  
 Allah, Allah, bawirim.

Ex. 7 (mg. 1413 g)

Aqşam gattin *anayim*  
 Ertenge siqmadin, *anayim*,  
 Erten gatip gilar korstim, *anayim*  
 Anam Keldi guwirip  
 Ne bar eken dep, men turdim?  
 Esittim oli qaberin, *anayim*  
 Bir qardaşin qaldı dnyadan  
 Oni Kinge taşlap Kettin, *anayim*  
 Oni Kinge simarladin? *anayim*  
 O uýine qaytqanda tabamadiq, *anayim*  
 Betinini sipap Kozin gimdirmadiq, *anayim*.  
*Aq anayim, anayim, anayim*  
 Qayda Kettin *anayim*?  
 Qardaşin taşlap *anayim*?  
 Boş qaldiq minda gawriz, *anayim*

Ex. 8 (mg. 1419 c)

Anaw degen asqartaw  
 Asqartawim gilyildi  
 Ay muyizim sart sindi  
 Ayma golim şuw aldı  
 Qar gawmayip ayardi  
 Asqartawim oçaldi  
 Ay muyizim sart sindi  
 Atadan oksiz qolyanda  
 Anañ man atañ olgende  
 Anayim baş qoş bir yerge  
 Şiyip Kettin buyikke  
 Taşlap Kettin Kuyikke  
 Bir Kelanin almadin  
 Ganin da qarap qalmadin

Ex. 9 (mg. 1411 r)

Çurgen golin ot basti  
 Çureşiyin tot basti  
*Ay anayim bawirim*  
*Ay anayim Sidalim*  
 Emşeq aynaniy berip yuqlatti  
 Emşeq berip toqtatti  
 Nenişiyim bawirim  
*Ay nanayim bawirim*

Atli ğayaw Kelir edij  
 Ğoqlamaya qışımız  
 Senden başqa yoq bizim  
*Ay anayim bawirim*  
*Ay nanayim bawirim*  
*Ay nanayim Sidali bawirim*  
 Bizlerni ğoqlap Keletan edij  
 Endiden soñ ğoqlama  
 Kışımız yoq bawirim  
 Dangirdatip Kelir edij  
 Sanyirdatip alip Keter edij  
 Bizlerni sen ğoqlap ğoqlap Kelir edij  
*Ay nanayim bawirim*  
 Nediym de nediyim  
*Ay nanayim bawirim.*

Ex. 10 (mg. 1417 o)

Sarı ayayın sawsattı  
 Sarday üyken üydi bosattı  
 Qosanayday qos bebiyindi  
 Taslap Kettij Küyükke  
 Qattı Keldi qaberij  
 Qanlı kelgen koleknı  
 Et qoynıma men saldim  
 Alay yerlerij urıannar  
 Abaları turıannar  
 Ne ğılaydı demeñiz  
 Ğilawdı ayıp kormeñiz  
 Sarı ayayın sawsattı  
 Sarday üyken üydi bosattı, *aw*  
 Ali gulı solmadi  
 Al şekmenı tozmadi  
 Er yerlerin urıannar  
 Abaları turıannar  
 Ne ğılaydı demeñiz  
 Aytıp, aytıp ğılayim  
 Aytuwlı abay bolayim, *aw*  
 Eleken men Kumanın  
 Elge tonaw ettirdi  
 Saylap alıan ulumnı  
 Elge Kiyew ettirdi  
 Olgen degen yaman şiy  
 Üstüne ğılıya quyadı  
 Onda barıyan qaytmadi

Qalyanıma selam aytmadı  
 Egíz edí atları  
 Eltír edí tonları  
 Eltír tonı ğiyıldı  
 Egíz atı ğoyıldı

Ex. 11 (mg. 1417 v)

*Su sela.*

Subhanallah, Lutf Eylesun!

*Lutf eyleye*

Kabre vardığı zaman  
 Dondur yüzünü Haktan yana  
*Kabre vardığı zaman/La ilahe illallahu*  
 Kabrın bunun dar eyleme  
 Mekânını nar eyleme  
 Şeytan ile yar eyleme  
*Kabre vardığı/La ilahe illallahu*  
 Kabrın dolu şerraq eyle  
 Gehennemden iraq eyle  
 Ğennetinde duraq eyle  
*Kabre vardığı/La ilahe illallahu*  
 Şaylere bu neylesun  
 Ğemali yok ne söylesun  
 Rabbim suna lutf eylesun  
*Kabre vardığı/La ilahe illallahu*  
 Yuĝe yuĝe kaçır isen  
 Derya deniz geđer isen  
 Bır kuş olup uçar isen  
*Eĝel koymaz alir bir gün/La ilahe illallahu*

Ex. 13. (mg. 1227 f)

I. Yuĝe yuĝe kaçır isen  
 Bır kuş olup uçar isen  
 Yedi derya geđer isen  
*Eĝel gelip alir bir gün/La ilahe illallahu*  
 Ey allahım lutf et şuna  
 Kabrine vardığı zeman  
 Dondur yuzun haktan yana  
*Kabrine vardığı zeman/La ilahe illallahu*  
 Kabrın şunun nar eyleme  
 Mekâmını dar eyleme  
 Şeytan ile yar eyleme  
*Kabrine vardığı/La ilahe illallahu*  
 Kabri tolu ĝirak eyle  
 Ğehennemden irak eyle

Ĝennetinde durak eyle  
*Kabrine vardigi/La ilahe illallahu*  
 Sayiller şuna lutf eylesun  
 Ĝewabı yok ne söylesun  
 Rabbim şuna lutf eylesun  
*Kabrine vardigi/La illahe illallahu*

*Exemple no. 1 — mg. 1413 f.* “La place où tu étais est restée vide, mon *père*/D’où dois-je te prendre?/*Hélas, mon père, mon père*/Ma mère est partie là-bas/Et tu pars aussi. Retourne!/Les docteurs d’Osman, *mon père/Hélas, mon père, mon père*/Ta maison à qui est-elle restée? *Mon père*/Nous, à qui nous as-tu laissés? et tu es parti/*Hélas, ma mère, hélas mon père*/Ta place est restée vide, *mon père*/Que je t’embrasse, *mon père*/D’où dois-je te prendre?/La route sur laquelle tu marchais est vide/La place où tu étais assis est restée vide, *mon père*”.

Cet exemple ainsi que tout le matériel a été recueilli et transcrit musical par l’auteur.

*Exemple no. 2, mg. 1227 v.* “La place où tu étais est restée vide/Tes enfants sont petits/Que je t’embrasse mon aide/Ton corps haut comme le peuplier/Ta stature haute étendue/Comment dors tu mon aide/Sur la route de Constantsa/L’auto a laissé des traces/Dans le coeur de Menzade/Il existe des douleurs variées/Que je t’embrasse mon aide/En me laissant tes six enfants/Où es-tu parti mon aide?”

*Exemple no. 3, mg. 272 n.* “*Hélas, mon père*/Toi, d’où te prendre? *Hélas, mon père, mon père*/La place où tu étais assis est vide/Tes enfants sont petits/*Hélas, ma mère, mon père*/Toi, d’où te prendre? Tes sourcils allongis, comme tracés avec le crayon/Avec le corps comme le peuplier, étendu en longueur/Reste étendu, mon père/*Hélas, mon père, mon père*”.

*Exemple no. 4, mg. 1414 i.* “*Hélas, ma soeur, ma soeur*/Tu n’as pas atteint ton but/Ce que tu as voulu, tu n’as pas réalisé, *ma soeur*/Tu as laissé tes petits enfants et tu es partie, *ma soeur*/Tu as marché sur une longue route/Tu t’es mise en route sans retour, *ma soeur*/Ma chère, *ma soeur*”.

*Exemple no. 5, mg. 1411 p.* “Une nouvelle puissante est venue de toi/Ta chemise est venue sanglante/En la flairant, en la flairant, je me suis allarmée/Sur la nouvelle qui venait de toi/Sans cesse j’ai demandé/*Hélas, ma mère, ma mère*/Toi, d’où te prendre?/Ta place est vide, *ma mère*/Tu n’es pas partie, *ma mère*/De demander sur la santé/Avec ta main tu n’as pas donné de l’eau, *ma mère*/Hélas, *ma mère, hélas ma mère*/D’où te prendre?/*Mon Dieu, mon Dieu, ma mère*, tu m’as élevée, *ma mère*/En me caressant les cheveux, tu m’as élevée, *ma mère*/Ton fils tu ne l’as pas vu, *ma mère*/Hélas *ma mère, ma mère*/Que dire pour exprimer ma douleur?/*Hélas, ma mère, ma mère*/Ta place est vide, *ma mère*/Hélas *ma mère, ma mère*/Toi d’où te prendre?”

*Exemple no. 6 — mg. 1411 o.* “Mon coeur était déchiré, mes pensées alarmées/La chemise rayée s’est déchirée/Mon coeur inquiet est vide/*Hélas, mon foie, hélas mon foie*/Tes enfants sont restés jeunes/Ta place est restée vide/*Hélas mon foie, hélas*

*mon foie/D'où te prendre? Mon cher, mon foie/Ta parole est restée en vain/Ta place où tu étais assis est vide/Hélas, mon foie/Mon Dieu, mon Dieu, mon foie...*"

*Exemple no. 7, mg. 1413 g.* "Le soir tu t'es couché, *ma mère*/Tu n'es pas sortie le matin, *ma mère*/Le matin je me suis réveillée pleurant, pleurant, je t'ai vue, *ma mère*/Grand'mère est venue en courant/Je me suis réveillée en demandant qu'est-ce qu'il y a ?/J'ai entendu la nouvelle de ta mort, *ma mère*/Une soeur t'est restée au monde/A qui l'as tu laissée et tu es partie? *Ma mère*/Qui prendra soin d'elle, *ma mère*?/Quand je suis venue à la maison je ne l'ai plus trouvée, *ma mère*/Nous n'avons pu te caresser la joue et te fermer les yeux, *ma mère*/Hélas, *ma mère, ma mère.* Où es-tu partie *ma mère*? En laissant ta soeur, *ma mère*?/Ici nous sommes restées avec le vide et la solitude, *ma mère.*"

*Exemple no. 8, mg. 1419 c.* "Celui qui était comme un faucon/Mon faucon est tombé/Le croissant de la lune s'est brisé subitement/La main qui remuait est devenue raide/Elle est devenue blanche sans qu'il neige/Le faucon pouvait voler/Le croissant de ma lune a blanchi/Le croissant de ma lune s'est brisé/Si tu restes orphelin de père/Après la mort de la mère et du père/Tu dois mettre ta tête à l'abri/Tu es parti vers Le Grand/Tu es parti en nous laissant au grand feu/Tu n'as pris aucune parole de toi/Tu n'es pas resté soigner ta vie."

*Exemple no. 9, mg. 1411 r.* "La route où tu marchais est pleine d'herbes/Ton coeur est envahi par la rouille/Hélas, *mère, mon petit âme*/Mon cher Sidali/En t'allaitant et te chantant des berceuses on t'endormait/En t'allaitant on arrêta tes pleurs/*Mère, mon petit âme/Mon cher, mon petit âme*/Tu venais à cheval, tu venais à pied/D'autres pour nous visiter/Sauf toi nous n'avons plus/Hélas *mère, mon petit âme*/Mon cher Sidali, mon petit âme/Tu venais nous visiter/Désormais nous n'avons personne/à nous visiter, *mon petit âme*/Tu venais avec la charette tu nous prenais et partais/Tu venais nous visiter souvent/*Mon cher, mon petit âme*/Que dire, que dire?/*Mon cher, mon petit âme*"

*Exemple no. 10, mg. 1417 o.* "La roue lui a écrasé le pied/La grande maison est restée vide/Les deux enfants comme deux petits chevreaux/Tu es parti les laissant aux flammes/La nouvelle est arrivée dure/Ta chemise est arrivée sanglante/Ta chemise sanglante/Je l'ai mise au sein/Il a été frappé partout/Les parents se sont réveillés/Vous ne dites pas, pourquoi pleures-tu ?/Ne considérez pas les pleurs comme une honte/La roue lui a brisé le pied/La grande maison est restée vide/Les roses rouges ne se sont pas encore fannées/Sa jaquette rouge n'est pas encore vieillie/Il a été frappé partout/Ses parents se sont réveillés/Vous ne dites pas: «pourquoi pleures-tu?»/Laissez-moi pleurer, en disant, en disant/Que la nouvelle de mon malheur se répande/Ton bassin à laver et ton aiguière/Tu nous as fait de les donner comme aumône aux autres/Mourir c'est une très mauvaise chose/Jette de la terre sur toi/Qui est parti la-bas n'est point revenu/Il n'a plus salué ceux qui sont restés/Ses chevaux étaient comme des jumeaux/Sa jaquette fleurie lui a été gardée/Ses chevaux comme les jumeaux se sont perdus."

*Exemple no. 11, mg. 1417 v.* "*Su sela*", Que Dieu le sauve/Quand il arrivera au tombeau/Lève sa face vers Dieu!/Quand il arrivera au tombeau/Il n'existe autre

Dieu qu'Allah//Que le tombeau ne lui soit pas trop étroit/Que sa place ne soit pas le feu/Que tu ne le fasses pas ami avec le diable/*Quand il arrivera...*//Que le tombeau lui soit plein des bougies/Eloigne-le de l'Enfer/Garde-le au Paradis/*Quand il arrivera...*//Aux anges que doit-il faire? Il n'est plus beau, que leur dire?/Que Dieu le sauve/*Quand il arrivera...*//Si tu cours vite/Si tu passeras des mers et des océans/Si tu voles comme un oiseau/La mort ne te laisse pas, elle te prend un jour/Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah”.

*Exemple no. 13, mg. 1227 f.* “En hâte, en hâte, si tu cours/Si tu deviens un oiseau et voles/Si tu passes sept mers/La mort viendra et te prendra un jour/*Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah*/Hélas, mon Dieu, pardonne lui/*Quand il arrivera au tombeau*/Lève sa face vers «Le Juste»/*Quand il arrivera au tombeau*/*Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah*//Son tombeau ne le change pas en feu/Sa place ne la faites pas étroite/Ne le faites pas ami avec le Diable/*Quand il...*//Que sa tombe soit pleine de lumière/Eloigne-le de l'Enfer/Garde-le au Paradis/*Quand il...*//Que les anges le traitent avec douceur/Il n'a pas de réponse, que leur dire/Que mon Dieu lui pardonne/*Quand il arrivera...*”

1. Lamentation pour père <sup>4</sup>

[d.=108, p.=334]

O-tir-ran ye-rin bos gal-di, ba-ba-yim, Se-ni gay-dan a-la-yim

Aq ba-ba-yim ba-ba-yim, Aq ba-ba-yim ba-ba-yim.

A-na-yim ket-ti o-ya-ga, Sen de yet-tin gayt-ot-go.

Os-man da-gi dok-to-ri-lar, ba-ba-yim.

Aq ba-ba-yim ba-ba-yim, U-yin kin-ge gal-di, ba-ba-yim.

Bi-zin kin-ge tas-lap ket-tin, ba-ba-yim.

Ay, a-na-yim ba-ba-yim, Ay-la-na-yim ba-ba-yim.  
Ay-la-na-yim ba-ba-yim, Seni-de gay-dan a-la-yim.

D-tir-ran ye-rin bos gal-di, ba-ba-yim. Gur-gen go-lin bos gal-di.

O-tir-ran ye-rin bos gal-di, ba-ba-yim.

ex. 2.  
[no. 1227 v]

-2-

Giocirila de Jos. 8, 1957.  
Arslan Menzade, 41 ans.

2. Lamentation pour mari. 15.

[♩: 160]

O-tii- [i]-xon ye-rin bos gal di, Be-be-le-riq gas gal-di  
Ay-to-na-yim te-me-lim ay. Sel bi bo-yim si-zil tip  
U-zun bo-yim u-za-tip, Ne-tip ga-tir-sin te-me-lim.  
Kos-ten-ge-niq go-lin-da, Mo-si-na-niq i-zi bor.  
Men-za-de-niq i-sin-da, Tur-lu tur-lu si-zu-bor.  
Ay-to-na-yim te-me-lim Al-ti ba-laq ma-ra Tos-lap  
Ne-tip Ket-tiq te-me-lim ay.

Ex. 3  
[Imp. 3/8 m.]

-3-

Giocirlio de Jos, X, 1953  
Arslan Mençade, 37 ans

3. Lamentation pour père. <sup>161</sup>

*♩ = 138*

Ay ba-ba-yim ba-ba-yim, (d)

Se-ni gay-dan a-la-yim

Ay ba-ba-yim ba-ba-yim (dp)

O-tir[ë]-zen ye-ni baş gal-di (d)

Be-bi-le-rim iş gal-di (d)

Ay a-na-yim ba-ba-yim (d)

Se-ni gay-dan a-la-yim (dp)

Ex. 4 [1444i]

Tataru - Comana

4. Lamentation pour soeur. 17)

Musire Osman, 57ans

[p. 208]

Ay, ta - ta - yim ta - ta - yim, Mi - sa - di - na er - me - d'iz ,  
 Ti - le - gi - ne get - me - d'iz , ta - ta - yim  
 Be - bi - le - r'iz ay g'as - lay tas - lap ket - tir , ta - ta - yim .  
 U - zun gal - ra min - d'iz kel - meq , gal - lar - ra ket - tir , ta - ta - yim .

Ex. 5 [mp. 1444 p]

Tataru - Comana

Qani Abliz, 76ans.

5. Lamentation pour mere 18)

Qat - ti kel - di ho - be - r'iz , Qan - li kel - di ko - le - g'iz  
 Qan - li kel - gen ko - le - g'iz , Qog - lap qog - lap qas et - tim .  
 Qat - ti kel - gen ho - be - r'iz , Qay - tip qay - tip so - sa - dim .

Ay a-na-yim a-na-yim, Sen' qay-dan a-la-yim

O-tir-ran ye-tir bas qal-di, a-na-yim. Ho-tir so-rap ber-me-din, a-na-yim,

Ho-tir-men suv ber-me-din, a-na-yim. Ay a-na-yim a-na-yim

Sen' qay-dan a-la-yim. Al-la, a-la, a-na-yim,

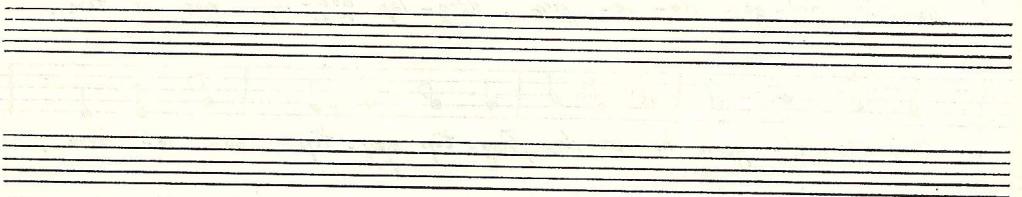
Os-tir-gen e-din a-na-yim, Sa-sim-ni siy-pap os-tir-gen, a-na-yim

U-luz-ni kor-me-din a-na-yim. Ay a-na-yim a-na-yim,

Ne dep ay-tip gü-lö-yim, Ne dep ay-tip gü-la-yim.

Ay a-na-yim a-na-yim, O-tir-ran ye-tir bas qal-ran, a-na-yim.

Ay a-na-yim a-na-yim, Sen' qay-dan a-la-yim,



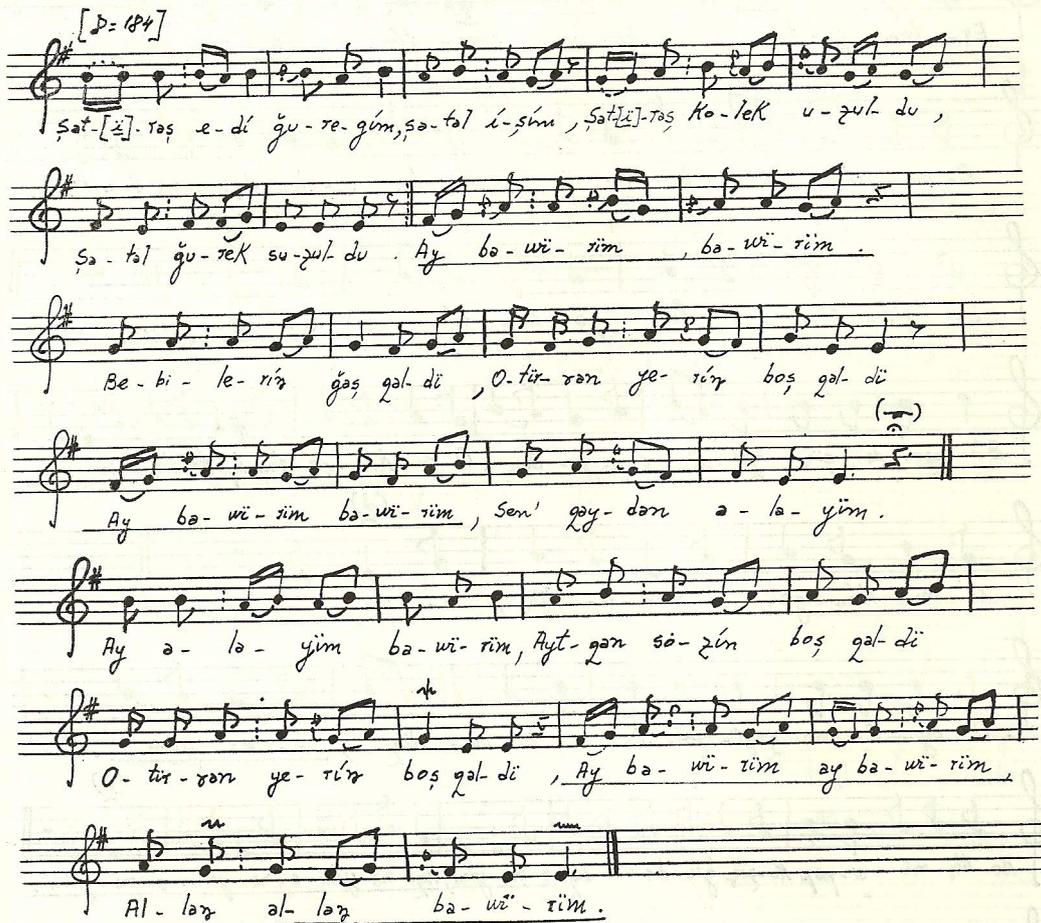
Ex. 6  
[opus. 14110]

- 6 -

Tataru IV, 1958  
Abliz Qani, 76 ani

6. Lamentation pour frère <sup>19)</sup>

[♩ = 184]

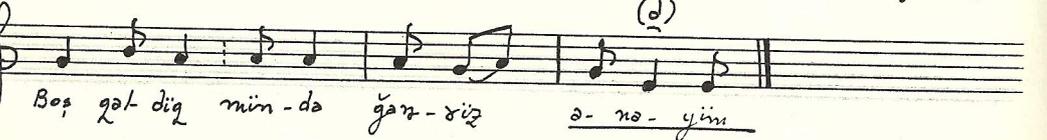
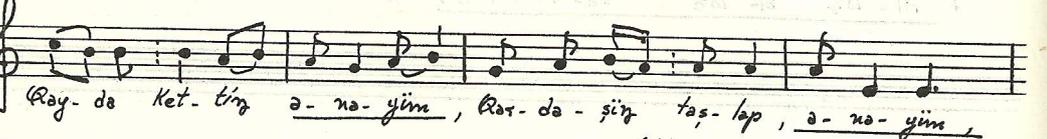
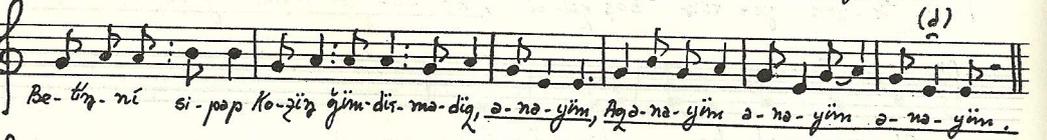
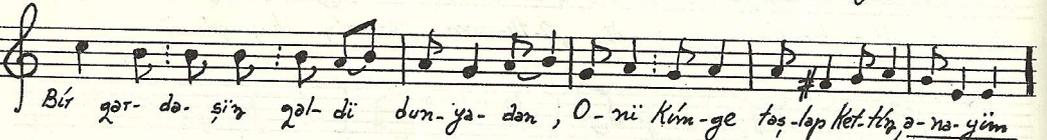
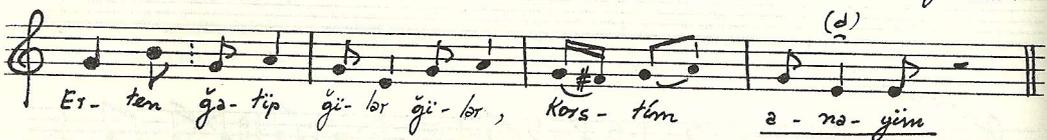
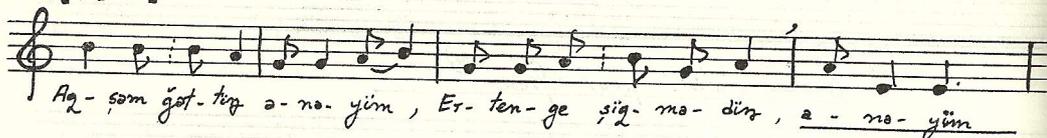


Şat-[z].taş e-di ğu-re ğım, şa-tal ü-şim, Şat[ız]-taş Ko-lek u-zul-du ,  
Şa-tal ğu-rek su-zul-du . Ay ba-wi-rim , ba-wi-rim .  
Be-bi-le-rim ğaş ğal-di , O-tir-ran ye-rim boş ğal-di  
Ay ba-wi-rim ba-wi-rim , Sen' ğay-dan a-la-yim .  
Ay a-la-yim ba-wi-rim , Ayt-ğan sö-zim boş ğal-di  
O-tir-ran ye-rim boş ğal-di , Ay ba-wi-rim ay ba-wi-rim ,  
Al-laz al-laz ba-wi-rim .

7. Lamentation pour mère. <sup>20)</sup>

Muhadis Septer, 53ans.

[♩ = 336]



[♩ = 210]

A-nar de-gen as-gar-taur, As-gar-ta-um gi-ril-di.

Ay mu-yi-zim sart sin-di, Ay-ma go-lim sur ol-di.

(Sar-[i].) gar ma-yip a-rar-di, As-gar-ta-um on-ol-di.

Ay mu-yi-zim sart sin-di, Ay mu-yi-zim sart sin-di.

A-ta-dan ok-siz gol-dan-da, A-nar man a-tary ol-gen-de.

A-na-yim bas gos bir yet-ge.

Si-rup ket-tir bu-yik-ke, Tas-lep ket-tir qu-yik-ke.

Bir ke-la-ming ol-ma-ding, Go-ning da go-rap gal-ma-ding.

9. lamentation pour frere. 2a)

[p=208]

Gus-gen go-lin ot bas-ti, Gu-re-si-gin tat bas-ti.

Ay a-na-yim ba-wi-rim, Ay a-na-yim Si-da-lim. Em-sek ay-na-nig be-rip yug-lat-ti,

Em-sek be-rip tog-ta-ti. Ne-ni-si-rim ba-wi-rim,

Ay na-na-yim, ba-wi-rim. At-li ga-yar ke-lit e-din, Bi-ler-ni de goq-las e-din.

Goq-la-ma-ra ki-si-miz, Sen-den bas-ga yug bi-gim. Ay a-na-yim ba-wi-rim,

Ay na-na-yim ba-wi-rim. Ay na-na-yim Si-da-li ba-wi-rim, Bi-ler-ni

goq-lap ke-ke-lan e-din, En-di-den son goq-la-ma, ki-si-miz yug ba-wi-rim,

San-yar-da-tip ke-lit e-din, San-yar-da-tip a-lip ke-ter e-din.

Bi-ler-ni sen goq-lap goq-lap ke-lit e-din, Ay na-na-yim ba-wi-rim,

Ne-di-yim de ne-di-yim, Ay na-na-yim ba-wi-rim.



Ex. 10  
[rus. 14770]

- 10 -

Valea Neapria, V 1958.  
Feret Feride, 75 ans.

10. Lamentation pour mari. 23)

[♩:4/6]

Sa-ri a-ya-rin saw-sat-ti, Sar-day uy-Kem uy-di bo-sat-ti.  
Ao-sa-nay-day gos be-bi-yin-di, tas-lap ket-tin Ku-yuk-ke.  
Rat-ti kel-di go-be-rin, Ran-li kel-gen go-kek-ni.  
Ran-li kel-gen go-kek-ni, Et goy-ni-ma men sol-dim.  
Ay yer-ke-rin ut-ran-nar, A-ba-la-rin tur-ran-nar.  
Ne gi-loy-di de-me-riz, Sa-rin-a-ya-rin saw-sat-ti.  
Sar-day uy-Kem uy-di bo-sat-ti sur. A-li gu-li sol-ma-di,  
Al sek-me-ni toz-ma-di. Er yer-ke-rin ut-ran-nar,  
A-ba-la-rin tur-ran-nar, Be-bi-le-rin de-me-riz.  
Ay-tip ay-tip gi-la-yim, Ay-tur-li a-bay bo-la-yim, sur.





Ex. 13 [imp. 12327]

-13-

Ciocîrlia de Jos  
Zaidula Nurla, 55 ans

13. "Su se/a" 25)

[♩=92; ♪=46]

