

GHIZELA SULITEANU

Le cérémonial nuptial dans le folklore musicalo-poétique des Tatares de Dobroudja¹

La présence dans la région de Dobroudja de quelques communautés tatares et turques² a offert aux recherches orientalistes un champ d'action spécialement intéressant et riche³. Ces petites enclaves du monde oriental en Europe se sont trouvées détentrices d'une vivante vie folklorique. Elles ont conservé au cours de temps des manifestations folkloriques dont les éléments archaïques s'enrichissent d'ajouts plus récents tenant autant du développement de l'occasion respective, que de la présence de certaines structures musicalo-poétiques spécifiques. L'étude du ré-

¹ Le présent article a été réalisé sous une forme plus développée d'après le chapitre respectif de l'étude le Folklore musical des Tatares de Dobroudja, manuscrit, Bucarest 1960. Y sont analysées l'existence et les structures de toutes les catégories folkloriques, réunies en volume sous la forme de 550 transcriptions.

² Les recueils ont été réalisés dans le cadre de l'Institut de Folklore de Bucarest, entre 1953-1967 et concernent la découverte de toutes les catégories folkloriques existantes. Ainsi jusqu'à présent, à côté des matériaux enregistrés sur bande magnétique, les Archives de l'Institut possèdent aussi un riche matériel informatif.

³ Parmi ceux-ci ont été publiées: G. Suliteanu, *Introduction in the Study and Collecting of Musical Folklore of the Tatars of Dobroudja*, « Revista de Folklor », 9, 1964, n° 6, pp. 545-576; id., *Recherches sur le folklore des minorités nationales Tatars et Turques de la Dobroudja*, « Acta Orientalia », V, 1967, n°s 5-6, pp. 396-398; id., *la Musique dans les narrations des orientaux turcs et tatares de la R. S. de Roumanie*, « Narodno Stvaralastvo », VIII, 1969, n°s 29-32, pp. 396-382; id., *l'Epos Shora-Batir chez les Tatares de Dobroudja*, « Revista de Etnografie și Folclor », 4, 1970, pp. 363-382; id., *la Musique « Shîn » l'ancienne chanson de la jeunesse tatare*, « Acta Orientalia », 8, 1972, pp. 179-202; id., *les Chansons de danse des jeunes filles tatares dans le complexe du folklore balkanique*, « Le Folklore Macédonien », 1973, pp. 183-192; id., *le N'demez. Une ancienne coutume de travail collectif chez les Tatares de Dobroudja*, « Turcica », IV, 1973, pp. 78-102; id., *le Folklore Tatar du village Ciocîrlia de Jos*, communiqué pour la session de l'Institut de Folklore de Bucarest, janvier 1974; id., *les Chansons funèbres chez les Tatares de Dobroudja*, RO XXXVIII, 1976, pp. 247-276; id., *l'Utilisation des Tabin (signe tribal) dans la tradition populaire des Tatares de Dobroudja*, « Turcica », X, 1977.

pertoire folklorique accompagnant le cérémonial nuptial nous a révélé des données inédites concernant la vie des branches principales nogay et krīm⁴ de la population tatare de Dobroudja. Ainsi on s'est intéressé à la perpétuation du matériel folklorique sous une multitude d'aspects concernant non seulement la fonction respective dans le contexte de certaines communautés orientales musulmanes, mais en même temps, les moyens morphologiques d'expression tenant des langages verbal et musical, avec toutes les implications d'une évolution relativement rapide et vivace.

1. L'importance du cérémonial nuptial dans le folklore tatare revet divers aspects. D'une part, elle souligne la fonction sociale de la manifestation devant marquer le passage des jeunes dans le groupe des membres mariés de la communauté. D'autre part la cérémonie s'exécute à un niveau artistique, présentant un ensemble de coutumes musicalo-poétiques auxquelles s'ajoutent parfois des éléments choréographiques. Ce cérémonial consiste en réalité en un complexe de manifestations correspondant chacune séparément à une série de moments-coutumes parfaitement délimités dans la structure entière de cérémonial.

a) Il est important de souligner l'unité de développement qu'a connu le cérémonial nuptial chez les Tatares des deux branches. Ceci s'explique sans doute par un fond très ancien relativement commun, remontant à l'époque pré-musulmane, à la puissante influence de la religion musulmane, ainsi qu'à une manifestation culturelle artistique survenue ultérieurement. Parmi ces derniers éléments, la couche folklorique nuptiale plus récente présente des parentés affectant l'ensemble des coutumes ainsi que les moyens d'expression poétique et musicale, avec le répertoire folklorique turc et celui des autres peuples musulmans. C'est avec le folklore turc que le rapport nous apparaît le plus direct. Il s'est d'ailleurs de plus en plus resserré au cours des temps, comme une conséquence naturelle des relations socio-historiques entre Tatares et Turcs⁵.

b) Ici, deux observations s'imposent :

— premièrement, que si le fond très ancien et riche du folklore des Tatares nogay et krīm de Dobroudja couvre toutes les catégories folkloriques; les influences extérieures quant à elles se manifestent dans les genres les plus facilement renouvelables, comme la musique de danse — vocale et instrumentale — ou les chansons quotidiennes⁶,

— deuxièmement, que le cérémonial nuptial, à la différence des autres manifestations folkloriques, contient à côté de coutumes très anciennes de facture archaïque, des éléments d'évolution, sujets à des renouvellements plus rapides, comme les

⁴ Les Nogay sont originaires de la steppe nogaïque située au nord de la péninsule de Crimée, tandis que les Tatares de la branche de Krīm proviennent de la péninsule de Crimée.

⁵ Des relations religieuses, culturelles et economico-socio-artistiques en temps de paix ou même au cours des différentes guerres, durant lesquelles ils luttèrent comme ennemis ou associés, et jusqu'à la vie en commun dans les mêmes localités.

⁶ En spécial colportées par des instrumentistes, sur disques et par la radio.

chansons et des danses accompagnées vocalement ou vocalo-instrumentalement ⁷.

c) Ainsi, l'adaptation des apports turcs s'est unie au fond riche et spécifique de la tradition populaire tatare. De cette jonction est née une particularité folklorique avec d'intéressants éléments de langage littéraire et musical. Or, loin de regarder ce phénomène d'adaptation comme une dégradation des moyens d'expression verbale et musicale — selon le cas turc ou tatare, un regard superficiel serait amené à le faire ⁸ — nous nous sommes efforcées, au contraire, de leur accorder l'attention due, en les considérant comme représentants d'une étape bien précise, explicable et parfaitement intégrée dans l'évolution du folklore tatare contemporain ⁹.

d) Le fait que le folklore tatare se soit perpétué sur une période plus longue nous a permis par la même occasion de connaître un champ plus large du cérémonial nuptial. Les diverses informations obtenues grâce au matériel enregistré sur bande magnétique, nous ont révélé des formes de manifestation littérai-ro-musicale aujourd'hui disparues ou en voie de disparition, et nous ont éclairé surtout sur la conception populaire concernant le cérémonial dans l'entière complexité de son histoire.

Dans ce contexte s'explique aussi la présence des éléments d'influence poético-musicale turque à l'intérieur des différentes coutumes de la noce. Cette présence se manifeste avec évidence dans les hypostases, depuis les inflexions à peine perceptibles, par la présence dans une chanson tatare d'un seul mot turc et celui-ci souvent prononcé différemment (en tatare et turc) dans le contenu de la même exécution, jusqu'aux chansons du lever empruntées au folklore turc, comme par exemple, les deux chansons du lever des jeunes mariés, où un seul mot et l'interprétation phonétique nous indiquent que nous nous trouvons dans un milieu tatare.

e) A l'époque contemporaine, que nous situons à partir de la troisième décennie de notre siècle ¹⁰, nous assistons à une accentuation de la tendance d'émancipation envers les canons de la tradition.

Ainsi sous nos yeux ont disparu ou se trouvent en voie de disparition des catégories folkloriques entières, comme par exemple « les narrations avec chants », *shin* — les chansons très anciennes et spécifiques à la jeunesse tatare, ainsi que

⁷ Il s'agit de quelques manifestations imposées par le développement du cérémonial et la « mode », restées comme telles, spécifiques aux certains moments.

⁸ Nous avons affaire notamment aux opinions préconçues des intellectuels-traducteurs concernant la prononciation changée de certains mots provenant du turc, comme l'a remarqué également Dr Herbert J a n s k y au cours de sa collaboration à la traduction des textes bachkires avec Dr Tagan G a l i m d ŝ a n. Voir R. L a c h : *Baschkirische Gesänge — Gesänge russischer Kriegsgefangenen*, Bd. III.

⁹ Nous pouvons présumer que des processus semblables ont eu lieu aussi dans le passé en marquant ainsi certaines étapes de l'évolution du folklore tatare, mais pour lesquelles malheureusement n'existait plus aucune possibilité de discernement.

¹⁰ Après la guerre mondiale de 1914-1918 a eu lieu une série de changements profonds dans la vie des communautés tatars de Dobroudja, comme de celles d'URSS.

nogay-beyt, les lamentations et d'autres coutumes ¹¹. Ceci s'explique en grande partie par l'intensification du développement culturel du peuple auquel les Tatares ont participé très activement. De même, l'abandon de l'hostilité vis-à-vis des chrétiens et l'évolution de l'amitié avec le peuple roumain, manifestée non seulement par le travail et les divertissements en commun, mais également par le biais de nombreux mariages mixtes, jouèrent un rôle très important. En outre, si les Tatares connaissent la langue roumaine, leurs amis roumains ne connaissent pas le tatar; par conséquent, normalement on parle — en particulier les jeunes — seulement la langue roumaine. Ce phénomène a été consigné il y a vingt-cinq ans ¹², en même temps que la présence dans le folklore tatar de quelques chansons tatars sur mélodies populaires roumaines; il s'applique donc aux adultes d'aujourd'hui.

2. Chez les Tatares de Dobroudja la noce constitue jusqu'à présent la plus fastueuse et la plus riche des manifestations folkloriques. Elle voit assemblée la communauté toute entière et se développe suivant une véritable mise en scène. Les héros en sont les jeunes mariés, les beaux-parents, les amis et les compagnons du jeune marié et celles de la mariée, les autres invités, ainsi que le reste de la population respective locale.

Méthodologiquement, nous présenterons le folklore musical poétique lié au cérémonial nuptial, dans l'ordre des principaux moments constitutifs, en spécifiant les éléments toujours vivaces et ceux qui se trouvent en voie de transformation ou de disparition totale.

a) Il semble que de tout temps et chez tous les peuples du monde, la noce se déroule à deux niveaux :

— la cérémonie — aujourd'hui semi-officielle — avec les différentes pratiques archaïques de passage, et

— la fête profane, avec les différentes manifestations de joie et d'amusement comme danses et chansons quotidiennes de la communauté respective.

Ainsi, dans les quatre — cinq jours durant lesquels se déroulait jadis la noce ¹³, on assistait à une alternance permanente entre diverses coutumes, chansons et danses pratiquées par groupes de sexe et d'âge différent. Elle se développait simultanément à la maison de la mariée et à celle du jeune marié, exactement comme dans le folklore roumain et celui d'autres peuples.

De nos jours, bien que la durée de la noce ait été fort réduite ¹⁴, quelquefois

¹¹ Comme par exemple *sut-qadim*, coutume de sécheresse, ou d'autres encore, comme le *n'demez* : voir note 3.

¹² Dès les premiers recueils systématiques à caractère exhaustif, entrepris dans les villages de Ciocîrlia de Jos, Tătaru, Ciocîrlia de Sus, Osmancea et Valea Neagră, entre 1953 et 1958.

¹³ Autrefois, la noce devait obligatoirement commencer soit le jeudi, soit le lundi et durer cinq jours, depuis la soirée du premier jour jusqu'à midi du dernier jour.

¹⁴ Après 1918, la durée a commencé à diminuer jusqu'à trois jours. Après 1944 la noce ne durait plus que deux jours ou un jour et demi, le jour principal étant d'habitude un dimanche. C'est là un résultat direct de l'intégration des Tatares dans la vie économique et sociale du peuple roumain.

même à un jour et demi, de préférence le samedi et le dimanche en tant que jours de fête ¹⁵, les principaux moments du cérémonial ont été maintenus. Ceux-ci ont été concentrés dans le minimum d'intervalle disponible, tandis qu'on a renoncé à certaines coutumes de caractère rétrograde, comme par exemple le mariage des jeunes qui ne se connaissent pas et sans leur consentement préalable ¹⁶.

b) De nombreuses coutumes du passé seules sont restées celles qui se sont encadrées avec souplesse dans le divertissement proprement dit, comme distractions spécifiques à la noce ¹⁷. Ainsi est restée la coutume *qonişmaq* ¹⁸, distraction spécifique aux jeunes hommes non mariés. De même s'est maintenue la coutume des cadeaux traditionnels réciproques entre le marié et la mariée ¹⁹, puis entre leurs parents ²⁰ et les plus importants participants à la noce. On offre *tellî şıraq* (la bougie ornée

¹⁵ Dans la matinée du vendredi a lieu à la mosquée le mariage religieux, en présence des représentants du marié et de la mariée.

¹⁶ Dans le passé, les jeunes mariés ne faisaient leur connaissance que le dernier soir de la noce. Ils étaient demandés en mariage, fiancés et même mariés religieusement par les délégués des deux familles. Après la Première Guerre mondiale les jeunes prirent l'habitude de se voir avant le mariage, mais le mariage continuait à être contracté entre les familles, sans l'accord des jeunes.

¹⁷ La bonne entente préalable entre les jeunes a écarté la coutume de marcher sur les pieds pour avoir la priorité dans la vie commune des époux. Et la mariée ne pleure plus à la séparation des siens ou à l'arrivée à la maison du mari. Par conséquent les chansons traditionnelles de ces moments ont aussi disparu. La mariée sait où elle demeurera et surtout elle connaît son mari.

¹⁸ La table de *qonuşma* (conversation) avait lieu le quatrième soir avant que le marié soit conduit vers la chambre nuptiale. C'était son dernier repas de célibataire. La coutume *qonuşma* présume un cérémonial aussi distractif que complexe. Ainsi, dans la chambre réservée aux jeunes hommes dans la maison où le marié était hébergé (d'habitude chez un proche parent), les participants étaient assis d'après un certain ordre. Le marié était placé dans un coin d'où il devait être conduit jusqu'au centre de la chambre pour être rasé. Au fond de la chambre il y avait le *qart agası*. A sa droite et à sa gauche étaient placés deux jeunes hommes nommés *sol bey* (le bey de gauche) et *on bey* (le bey de droite). Parmi les autres jeunes on choisissait encore : deux *kureğegî bey* qui servaient les aliments apportés de la maison du marié par deux autres jeunes nommés *ayaqşî bey*, spécialement chargés de cette tâche. Au milieu de la chambre prenait place le barbier qui avait à accomplir la coutume *kıyew taraşî* (le rasage du marié). De l'autre côté étaient placés les instrumentalistes nommés *kara-torgay bey* (les moineaux noirs). La porte était gardée sévèrement par deux *kaşuğî bey*. Le rasage avait lieu dans le cadre d'enchères très distractives, après quoi suivait le banquet avec de nombreuses plaisanteries, bons mots, farces, sanctions, etc. Sur cette belle coutume ont été recueillies d'amples informations aussi auprès des autres communautés turques.

¹⁹ La mariée reçoit comme cadeaux : une robe, des chaussures, des bas et le marié — la chemise du jeune marié.

²⁰ Autrefois l'entière assistance recevait des cadeaux de la part des mariés, mais cette coutume très coûteuse a cessé d'être pratiquée depuis plusieurs années pour des motifs économiques.

de fil d'or)²¹, *tellî-ğoraz* (le coq orné de fil d'or)²², des serviettes et des mouchoirs²³, *şıyborek*²⁴, cadeaux en argent, etc.

c) Les chansons religieuses *illahi* accompagnent le rasage du marié et son chemin vers la chambre nuptiale où se trouve la mariée. On a modifié leur contenu dans le sens d'une interprétation laïque. Par exemple l'*illahi* pour le chemin (mg. 1410 b) a adapté le texte initial, probablement pour menacer ceux qui ne respectent pas les normes religieuses, en un véritable hymne de l'amour par lequel les amis prédisent au marié l'oubli de tout ce qui l'entoure, même des obligations religieuses, au moment de sa retraite dans la chambre nuptiale.

d) Parmi les autres coutumes qui sont restées citons en les tumultueux cortèges accompagnés de clameurs; l'annonce de la noce par les jeunes gens à cheval (ou aujourd'hui aussi sur bicyclette); la promenade de la mariée avec toute la dot dans le village avant de rejoindre la maison du jeune marié; l'accueil de la mariée dans le village du jeune marié par les amis de celui-ci, montés à cheval; etc.²⁵. Et, si de nos jours les chariots ont été remplacés par les autocamions de l'administration collective du village et les hommes à cheval par des cyclistes ou motocyclistes, les serviettes traditionnelles ne cessent par d'orner l'autocamion, les petits autos ou le guidon et les roues des vélos!

e) La traditionnelle « chambre festive »²⁶ aussi joliment ornée que dans le passé, se maintient également, même si, sur les murs, les cadeaux achetés dans les magasins sont de plus en plus nombreux, même si les beaux et caractéristiques tissus et soieries tatars ne prédominent plus.

f) Si le costume populaire tatar a disparu depuis quelques décades du cérémonial nuptial, étant remplacé par celui de ville, par contre le comportement des participants nous est apparu le même que dans le passé. En dépit de la mentalité plus évoluée

²¹ *Tellî şırağ* est formé de deux grandes bougies unies par une barre (ayant la possibilité d'être accrochée), très richement ornée de ruban, du papier coloré et des fleurs. Il est travaillé par les jeunes amis du marié et porté par un garçon de 7-8 ans à la maison de la mariée à laquelle il est remis. Dans quelques villages nous rencontrons sous cette dénomination le cadeau sous forme d'un oreiller orné de serviettes dans un certain ordre.

²² La coutume *tellî ğoraz* sera décrite ci-dessous.

²³ Des serviettes et des mouchoirs travaillés par la mariée étaient offerts autrefois aux jeunes hommes, instrumentistes, aux enfants venus avec des cadeaux, etc. Aujourd'hui ceux-ci sont achetés dans les magasins d'artisanat roumain.

²⁴ *Şıyborek*, sorte de petits pains sucrés en forme de croissant, spécialité de la noce, devenue traditionnelle, déposés dans la chambre des jeunes mariés pour être distribués à l'aube aux jeunes hommes qui viennent les réveiller.

²⁵ Et encore le rasage du marié, son passage dans la chambre nuptiale, la danse des jeunes hommes, le remboursement des objets volés, etc.

²⁶ La chambre festive est aussi la chambre nuptiale; elle reste ainsi ornée trois années durant lesquelles a lieu d'habitude la naissance du premier enfant. Cette chambre où la moindre partie des murs et le plafond sont couverts des serviettes, soieries, coussins, rubans tressés et accrochés au plafond, donne l'impression d'un fastueux intérieur de tente.

de la communauté, la noce se déroule en chambres séparées par sexes et selon les deux groupes qui participent : les adultes et les gens mariés d'une part, les jeunes non-mariés de l'autre. La mariée continue à rester debout, silencieuse ²⁷, dans un coin de la chambre des femmes, jusqu'au moment où elle est conduite vers la chambre nuptiale.

g) La présence de plus en plus importante des instrumentistes est une caractéristique contemporaine ²⁸. D'une part, ils ont remplacé une série de chansons traditionnelles vocales par l'exécution instrumentale seule, comme par exemple les chansons de la mariée, du rasage du jeune marié ou du coq orné; d'autre part, ils ont introduit différentes nouvelles chansons instrumentales, comme par exemple les chansons de chemin *gol hawasî* ou *şekirtîw hawasî* (la chanson d'accueil des invités) ²⁹ ou des chansons vocales-instrumentales comme celles du lever des mariés. Et ce n'est pas par hasard que toutes ces chansons nous révèlent des éléments plus récents dans le déroulement de la noce et d'évidente origine turque.

3. Une place importante dans le cérémonial nuptial était occupée par les chansons. Celles-ci accompagnent chaque moment du cérémonial, en constituant et en révélant par leur texte le sens fonctionnel. L'exécution vocale, à l'exclusion de l'exécution purement instrumentale, a constitué une particularité du folklore tatar; elle représente un niveau archaïque dans l'évolution de la chanson populaire. Et s'il y a un quart de siècle, nous avons pu encore recueillir des chansons rituelles vocales présentées dans cette étude, actuellement elles ont disparu de la pratique du cérémonial nuptial et seule une exécution instrumentale marque les moments respectifs. C'est pourquoi les matériaux recueillis sont si précieux; il faut aussi tenir compte du fait que jusqu'à présent le folklore tatar a été soumis à une évolution relativement lente. Ces chansons peuvent constituer une bonne base de connaissance du folklore musico-poétique nuptial du siècle dernier avec des racines remontant aux temps les plus lointains.

a) Les chansons du type *şîn* (ex. n° 1 — mg. 935 i; ex. n° 2 — mg. 1418 f et ex. n° 5 — mg. 877 j) accompagnent la mariée au moment de s'habiller (ex. n°s 1) et au moment du départ de la maison des parents (ex. n°s 2 et 5). L'exécution antiphonique, l'appartenance à la catégorie de chansons improvisées très anciennes *şîn* (qui autrefois constituaient la seule manifestation musicale de la jeunesse tatar dans

²⁷ De nos jours elle s'appuie sur un haut tabouret, position moins fatigante. La même coutume existe chez les Turcs; elle a dû être assimilée par les Bulgares des Balkans et les Roumains.

²⁸ Jusqu'à une vingtaine d'années auparavant ils chantaient exclusivement de la *zurna*, ultérieurement remplacée par la clarinette et du *daul* (le grand tambour à deux baguettes différentes : *çîubuk* — plus mince et *çîakmar* — plus grande et avec la terminaison en forme de cuillère). Ensuite sont apparus — avec moins de succès — le violon, l'accordéon et ... le jazz!

²⁹ Variantes du type de « chanson sur la route », propres aux noces roumaines de Muntenia et Oltenia. Il semble que cette mélodie ait été introduite dans le répertoire roumain de noce par les instrumentistes sous l'influence et la mode des chansons et des coutumes turques.

le cadre de la noce et assuraient la communication entre le jeune homme et la jeune fille qui ne se voyaient pas ³⁰), la fonction archaïque de ces chansons, la structure musicalo-poétique spécifique tatare, nous indiquent que nous avons affaire à la plus ancienne couche de chansons comprises aujourd'hui dans le cérémonial nuptial.

b) C'est au répertoire ancien de coutumes pratiquées par les jeunes filles à l'occasion de la noce qu'appartiennent les coutumes chantées *şerîpteş* et *omalî* (ex. n° 3 — mg. 3558 l et ex. n° 4 — mg. 3451 c). Elles ont en vue la sympathie d'une jeune fille pour l'un des jeunes hommes réunis dans la chambre voisine et présumé devenir amoureux d'elle. L'exécution, réalisée en chœur par les jeunes amies de la mariée, a lieu après son départ vers la maison du marié. Nous pouvons attribuer aussi à cette coutume de structure morphologique tatare, la fonction de rapprochement entre les jeunes, identiquement à la catégorie des chansons *şhîn*. Cette coutume, présente aussi dans le folklore roumain et chez d'autres peuples au riche folklore, semble avoir ses racines dans d'anciens rituels de préparation d'initiation nuptiale.

c) A la maison du marié, les jeunes s'adressent en chantant à la mariée pour célébrer sa beauté (ex. n° 6 — mg. 273 b). La structure poético-musicale de cette chanson nous mène à présumer que nous avons affaire ici à l'une des infiltrations du folklore turc dans le folklore des Tatares de Dobroudja.

d) D'autres coutumes sont influencées par d'autres peuples orientaux : *taqmaq şapaz* ³¹, où les hommes collent de l'argent sur le front du danseur pendant qu'ils récitent le texte de circonstance (ex. n° 11 — mg. 1418 g et n° 12 — mg. 3497 j/I); *Tellî-ğoraz*, la chanson du coq orné de fil d'or, rubans et fleurs, sur un plateau avec une cigarette dans le bec et une boîte d'allumettes à côté, est chantée par les amis du jeune marié pendant qu'ils dansent chacun avec le plateau dans les mains ³². Après chaque danse les parents du marié offrent au danseur des serviettes et des mouchoirs joliment travaillés. Le troisième jour de la noce, cette chanson du coq est dansée à l'arrivée de la mariée. A cette occasion les jeunes gens improvisent des vers comiques à l'adresse des compagnons de la mariée, et demandent aussi des cadeaux. Ensuite, les jeunes portent le coq en dansant, jusqu'à la *qonuşma* ³³, table du ban-

³⁰ G. Sulițeanu, *la Musique « şhîn » l'ancienne chanson de la jeunesse tatare*. Mentionnons que les jeunes filles et les jeunes hommes étaient placés dans les chambres séparées mais voisines, pour pouvoir entendre les chansons-appel et répondre, tandis qu'un vieil homme avec un fouet à la main, observait le strict maintien de cette séparation.

³¹ Nous n'avons pu trouver l'origine de cette dénomination. Nous savons seulement que l'expression *taqmaq* s'utilise aussi pour n'importe quel quatrain improvisé et récité à l'occasion des distractions des hommes. Chez les Tatares Krim *taqmaq* existe aussi comme la dénomination des lamentations exécutées librement de façon improvisée. C'est possible que *taqmaq şapaz* indique l'appartenance des récitations *şapaz* à la catégorie improvisatrice du *taqmaq*.

³² Les jeunes hommes, amis du marié, abattent le coq la veille, au coucher du soleil.

³³ Voir note 18.

quet des jeunes hommes, à côté du marié, où le coq est ajusté de toutes sortes de façons, puis est apporté avec le cortège du marié ³⁴ vers sa maison où se poursuit la noce; il y est livré aux femmes qui le dansent à leur tour, en improvisant les quatrains joyeux. Enfin il est livré aux instrumentistes (ex. n° 8 — mg. 1409 o o; ex. n° 9 — mg. 1228 h; ex. n° 10 — mg. 1228 i). Les chansons d'origine religieuse musulmane *illahi* sont exécutées par les hommes en l'honneur du marié, pendant qu'il se rase (ex. n° 7 — mg. 1410 a), et sur le chemin de la chambre nuptiale ³⁵ (ex. n° 13 — mg. 1227 j j et ex. n° 14 — mg. 1410 b). Exécutées à la fin du cérémonial nuptial, les chansons du lever des mariés à l'aube (ex. n° 15 — mg. 1228 j, ex. n° 16 — mg. 271 a et ex. n° 17 — mg. 871 a) sont de provenance turque ³⁶.

4. L'étude morphologique de la poétique et de la musique a mis en évidence des éléments nouveaux relatifs à une dernière étape d'évolution concernant la survivance de certains phénomènes dont la plupart a aujourd'hui déjà disparu ³⁷. Il s'agit soit d'expressions représentant des notions liées aux coutumes plus vieilles, soit d'éléments spécifiques à la musique.

a) En examinant les textes des chansons ³⁸, nous trouvons des mots qui nous révèlent à leur tour des couches plus anciennes du cérémonial nuptial. Par exemple les vers : *Ğilama toy Kız ğilama, awırlıq basar* ³⁹ / *Baryan yerde qazannı, qaynana asar* (ex. n° 1), précisent l'établissement dans la demeure du marié; de même les vers : *Keteğekmen men Koyden, dawıllı toyman/Manışarıp qalınız qozılı qoyday* (ex. n° 2). Le mot *Kına* (ex. n° 6) indique la couleur rouge dont la mariée enduit les extrémités de ses doigts, un point au milieu de la paume et de son front ⁴⁰. *Kına geğesi* (le soir de *kına*) est le soir précédant le départ de la maison des parents.

³⁴ Le rasage du marié ainsi que le banquet festif avaient lieu chez l'un des voisins et non à la maison du marié où se trouvait déjà la mariée que son époux ne devait pas voir jusqu'à la nuit de noce.

³⁵ Les jeunes hommes, supposant l'émotion et l'impatience du marié, ralentissent la marche et se hâtent seulement de temps en temps, en se jouant ainsi de leur pauvre ami. Mais il se vengera en leur faisant des farces avant de passer sur la serviette étalée devant la porte de la chambre nuptiale — serviette qui sera tirée de sous ses pieds pour être ensuite rachetée.

³⁶ D'influence, semble-t-il, turque, la coutume de réveiller les mariés à l'aube avec une chanson spéciale est entrée aussi dans le folklore roumain.

³⁷ Lorsqu'on était retourné en 1957-1958 dans les villages où avaient été recueillies 5-6 ans auparavant les catégories comprenant le *şin* et les chansons du cérémonial nuptial, ceux-ci n'étaient déjà plus pratiqués et n'en figuraient plus que dans le souvenir des adultes et des vieux.

³⁸ La traduction et l'écriture des textes ont été réalisées — après confrontation avec le document noté sur le terrain et selon la transcription musicale — par M. Hussein Sebat et ultérieurement vérifiées par M. Ali Nagi Geafer.

³⁹ *Toy Kız*, « la fille de la noce », signifiant la mariée; combien ressemble-t-il au vers « Tais-toi marié, ne pleure plus », du cérémonial nuptial roumain!

⁴⁰ Outre cela, selon la coutume orientale, les mariées sont fardées avec une couche épaisse de poudre de riz, les joues fortement colorées de rouge ce qui met en évidence la beauté de leurs yeux noirs.

b) L'écriture phonétique — moins rigoureuse que celle d'un linguiste phonéticien — a permis d'exprimer les particularités des langues des deux branches tatares, nogay et krîm. Nous rencontrons en particulier chez les Nogay, les sons gutturaux *q* et *γ*; la prononciation *u* et *o* des voyelles *ü* et *ö* d'origine turque; la consonne *v* prononcée vocaliquement *ua* et consignée par *w*; le remplacement de la consonne *f* par la consonne *p*, ou de la syllabe *ğe* de mots turcs par la syllabe vocale *ye*.

Plus que dans les textes écrits, ces particularités apparaissent lors de l'exécution musicale, étant de vieilles réminiscences de la langue, conservées dans la mémoire du chanteur.

c) L'interprétation musicale du texte apporte aussi interjections, syllabes de complément et refrains habituellement omis à la dictée et soulignés ici.

Parfois, dans un certain style mélismatique, nous assistons à un processus d'amplification syllabique, par la fixation de la voyelle *i* à la fin des syllabes terminées par une consonne, de sorte que chaque fois on obtient une syllabe de plus (notée, soulignée et entre parenthèses — comme dans l'exemple n° 16).

d) Le type de versification de ces chansons indique l'appartenance à un système particulier, chacun représentant une certaine couche dans l'évolution des textes. Ainsi nous trouvons le plus vieil et caractéristique système de versification tatar : le vers composé de sept plus cinq syllabes du type *shîn* (ex. n°s 1, 2, 5) jusqu'à celles de cinq syllabes (ex. n° 3); le système prédominé par le vers de onze syllabes : six plus cinq (ex. n° 14), ensuite les systèmes de sept syllabes (ex. n° 4); le système plus évolué et d'influence turque avec la mesure redoublée de sept (huit) plus sept (huit) syllabes (ex. n°s 6, 16, 17), puis le système tatar de onze syllabes : huit plus trois (ex. n° 7); le système de huit syllabes (ex. n°s 8, 10, 15) et le système asymétrique avec des vers inégaux (ex. n° 9) et avec la prédominance du vers fréquent tatar, composé de sept syllabes (ex. n°s 11, 12).

e) Les observations sur les textes relatifs au cérémonial nuptial ne se réfèrent pas seulement à celui-ci, mais constituent une spécificité du folklore musical tatar tout entier. Ce qui nous apparaît caractéristique par rapport aux autres catégories folkloriques, où prédomine par exemple un seul système de versification, c'est justement la multitude d'aspects tenant des différentes couches stylistiques, des différentes coutumes composantes, de leur provenance ethnique, ainsi que de l'étape d'évolution qu'elles représentent.

5. La notation de l'exécution musicale est importante non seulement pour la mise en évidence des particularités du texte qui n'apparaissent que lorsqu'il est chanté, mais surtout parce que ces matériaux folkloriques ont été étudiés pour la première fois dans l'ensemble de leur réalisation poétique et musicale.

A cette occasion on a remarqué une liaison étroite entre la structure du texte et celle de la musique, ainsi qu'entre les différentes sous-structures des systèmes musicaux : le système sonore, le système de la forme, et aussi celui du rythme de la chanson respective. Naturellement, l'origine multiple des chansons du cérémonial nuptial, apportera une plus grande diversité par rapport aux autres catégories musicales du folklore des Tatares de Dobroudja.

a) En dépit de la diversité typologique, chaque type musical séparément nous apparaît spécifique à cette catégorie folklorique, dû au moment cérémonial qu'il représente et aussi au texte et à la musique devenues spécifiques pour lui. Par cette voie, même une mélodie provenant des autres catégories folkloriques, comme par exemple celle de l'exemple n° 14, la chanson *illahi* au rasage du marié, semble tirer son origine de la catégorie très ancienne et très aimée dans le folklore tatar, celle des chansons de danse, chantées vocalement par les danseurs.

b) Vu que la morphologie des catégories musicales spécifiques au folklore des Tatares de Dobroudja, présentes aussi dans le cérémonial nuptial, comme par exemple les chansons *shin*, les chansons de danse avec accompagnement vocal, ou certaines chansons quotidiennes, a déjà constitué l'objet d'études spéciales⁴¹, nous nous arrêterons seulement sur certains aspects nouveaux caractéristiques, offerts par le contexte nuptial :

— Toutes les manifestations poético-musicales de la noce sont exécutées collectivement, de sorte que, malgré la diversité des chansons, leur réalisation collective — soit antiphonique soit par le groupe entier des hommes — leur accorde une certaine spécificité;

— La présence des chansons de structure mélismatique met en évidence — par mise en relief des principaux pilons de la mélodie — une couche stylistique plus ancienne de facture syllabique;

— En liaison avec la mélodique spécifiquement tatar, nous apparaît ici aussi la prédominance du système sonore prémodal du type *b-a-g-e* (ex. n° 2) ainsi que le mode aéolique *a*, quelquefois avec sous-ton, comme dans les exemples n°s 1, 3, 5;

— Le caractère improvisé des textes des chansons concernant les différentes coutumes du cérémonial nuptial, a une influence sur le développement musical par l'accentuation du processus de variation du type mélodique respectif. Ceci se remarque non seulement dans les chansons amplement mélismatiques où le processus de variation pourrait constituer un phénomène naturel dû à la richesse des mélismes, mais aussi dans les chansons les plus simples et même syllabiques. Il faut tenir compte de l'état psychologique des chanteurs, qui — malgré l'exécution collective qui normalement pourrait mener vers une uniformisation de la strophe musicale — unifient leur sentiment esthétique de libération dans une exécution variable⁴²;

— La forme architectonique de la musique est strophique. Par cela chaque motif, proposition et phrase musicale nous apparaissent strictement correspondants à la structure du système de versification respectif;

— Une dernière observation concerne le rythme des trois chansons de la coutume *tellî goraz*. Nous avons affaire à deux types musicaux centrés sur un rythme ternaire.

⁴¹ Voir note 3 : *Introduction in the Study and Collecting of Musical Folklore of the Tatars of Dobroudja*, op. cit., et la *Musique « Shin »* ...

⁴² G. Sulițeanu, La musique des Turcs de Fîntîna-Mare, communiqué pour la session scientifique de l'Institut de Folklore, tenue en décembre 1953. Ce phénomène a été remarqué pour la première fois auprès de la collectivité turque lors de l'exécution des chansons turques amplement mélismatiques.

L'un (ex. n° 8 et 9) est exécuté de deux manières différentes, dûes à la différenciation de l'exemple n° 9, par amplification de la ligne mélodique et une plus grande liberté de manipulation des cellules ternaires. Ainsi, à la différence de la variante n° 8 réalisée dans la mesure unitaire de $\frac{6}{8}$, la variante n° 9 correspond à une intégration dans les mesures de $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$.

L'autre type musical (ex. n° 10) est aussi dans la mesure de $\frac{6}{8}$. Chez les deux types musicaux on remarque la parenté avec la rythmique en $\frac{7}{16}$ ou $\frac{7}{8}$ du type de danse tatar *ğengilawa* et *ğengil kaytarma*, ainsi qu'avec le type rythmique *ğeambara* rencontré chez les Roumains⁴³ et les Bulgares.

Mais à la différence de ceux-ci dont la rythmique caractéristique est la présence de trois temps, dont le premier ou le dernier allongé, dans l'exécution des chansons du type *tellî qoraz* tout se développe parfaitement sur un rythme ternaire, même avec des préférences pour les formules ternaires de structure di-ïambique, antispatique et cori-ïambique, dans différentes hypostases variables.

Nous ne pouvons conclure cette présentation du cérémonial nuptial des Tatares de Dobroudja sans insister sur la qualité esthétique spéciale qui émane de chaque genre de manifestation musicale, littéraire ou choréographique. La noce souligne une fois de plus la beauté triomphante de toute manifestation propre à la vie traditionnelle du peuple tatar en particulier et au folklore de tous les peuples du monde en général.

Textes⁴⁴

Shin pour la mariée

Ex. n° 1 — mg. 935 l

Ğilama toy qız ğilama, qıymasım, awırlık basar, yar yar.
Baryan yerde qazannı, qıymasım, qaynana asar, yar yar.

Shin pour la mariée

Ex. n° 2 — mg. 1418 f

Ezan tašta bir molla ğez tayaqlı
Baba ğurtta mûsafır qısqa ayaqlı
Keteğekmen men kóyden al bayraq aşıp
Men ğılamay kım ğılar ğüregi taşıp
Keteğekmen men kóyden dawıllı toyman
Mañıraşıp qalıñız qozılı qoyday.

⁴³ Chez le peuple roumain on le rencontre non seulement comme danse populaire, mais également dans le cérémonial nuptial et en qualité de chanson. Ce moment correspond d'ailleurs au *tellî qoraz* du folklore tatar et turc.

⁴⁴ Tout le matériel a été recueilli et transcrit par l'auteur.

Şeripteş

Ex. n° 3 — mg. 3558 k et l

*A boniñ adī ne bolsa da bolsiñ
 Şeripteşke razī bolsiñ
 A boniñ adī (S i d a m e t) bolsiñ
 Kayırlı bolsiñ, koynında solsın*

O m a l i

Ex. n° 4 — mg. 3451 c

*L (le) sîn L (le) L (le) omalī
 Lemanya da omalī
 alā va lewelem za
 Liga, liga leptellew
 A sîn A, A omalī
 Alimge de omalī
 alā va*

S h i n

Ex. n° 5 — mg. 877 j

*Mıná selám aliykım, mende keldım, allay
 Atimnın başın agımay, ğibere keldım, allay
 Alaymı eken bulaymı eken, şaylım eken, allay
 Menım de yarım menı aytıp, ğılaym eken, allay
 Aliykım selám hoş keldiñ, sen ekenśın, allay
 Bahçelerde aşılyan, gul ekenśın, allay
 Alaymı eken*

Chanson de la mariée

Ex. n° 6 — mg 273 b

*Artık gelin oluyorsun, başı telli duraklı qız
 Artık gelin oluyorsun, on parmagı qınalı qız
 Artık gelin oluyorsun, elma gibi yanaqlı qız
 Artık gelin oluyorsun, kiraz gibi dudaklı qız*

Illahi

Ex n° 7 — mg. 1410 a

*Bir illahi suhbet olsun bu ğiğе
 Haneler nur ile dolsun bu ğiğе
 Döne, döne caziplensin aşiklar*

Gümle irfan takdīm olsun bu giğē
 Alka olup şewkiyle zikir edelim
 Ehli meclis aşka gelsin bu giğē
 Seyr endenler bundan mahrum kalmasun
 Dost iken bunda bulunsun bu giğē
 Yarin oda istemeyen yanīma
 Ateşe yansun yıkılsın bu giğē.

Tellî qoraz

Ex. n° 8 — mg. 1409 o o

Qorazīmī, qorazīmī aşirdılar
 Daldan dala kaçirdılar
 Suyuna pilaw pişirdiler
 Karınların şişirdiler
 Kikirik mikirik qorazīm
 Tellî qorazīm
 Harabaw, tarabaw
 Cıridiŵ, pıridiŵ
 Qıtqıdaq pıtpıdaq
 Yoktur benim qorazīm
 Tellî qorazīm
 Kikirikik go, go, go, go, go!
 Piliçlerim, piliçlerim, babası idi
 Tawukların kogası idi
 Mahallelerin hoşası idi
 Küllelerin imami idi
 Harabaw

Tellî qoraz

Ex. n° 9 — mg. 1228 h

Qorazīmī ne ile tellediler
 Edirneye, Edirneye yolladılar
 Yolladılar tellî qorazīm hey
 Kokori Qorazīm, hey
 Kokorikok!

Tellî qoraz

Ex. n° 10 — mg. 1228 i

Qorazşıyım aşirdılar
 Damdan dama qaşırdılar
 Suyuna pilaw pişirdiler

Gegere gegim kel qoraz
Şişire şişem şil qoraz
Qorazşigim elli gibi
Qanatları telli gibi
Üç aylıq da gelin gibi
Gegere
Qorazşigim satın dedi
Bir qız alıp yatın dedi
Etime pilaw qoyun dedi
Gegere
Kokorikok!

Ş a p a z

Ex. n° 11 — mg. 1418 g

Gene keldi bir ğambaz
At bersim azar
Ton bersim tozar
Aqiybeti padişanın
Mari zar
Oyinni atqan dostına
Oynamaya turyan dostundan
At başınday bir altın
Qalpayın awzın aşqan
Qazan tubu oyuldu
Ten aqran ayaqdan ğoyuldi
Argımaq attın tayasınday
Aru qızın sırçasınday
Tasalayıq, ta salayıq.

T a k m a k-Ş a p a z

Ex. n° 12 — mg. 3497 j/I

Appaz, şappaz . .
Ana keldi bir ğambaz
At bersem azayak
Ton bersem tozayak
Padişanın ömrü uzayak
Az bergen ğandan
Kop bergen maldan
Suq lanip qarap otıryan
« (Veli) . . . » atlı dostından
Oynamaya turyan « (kardaşına) » na

At (tay) başınday bir aqsa
Kazan tubu oyıldı
Ėan ortadan ġoyıldı
Kisemdin awzın aştım
Paranġ ġerge şaştım
Arġımak (Karaqer) attin tayasınday
Aruwşe qızdin sıryasınday
Miradına ereyek
Taa bereyek, taa bereyek!

I l l a h i

Ex. n° 13 — mg. 1227 j j

Allahu ek'ber, allahu ek'ber
La ilahe illallah wallahu ek'ber
Allahu ek'ber we lillahil hamd.

I l l a h i

Ex. n° 14 — mg. 1410 b

Aytarlar « anadan dogmayaydıġ bız
Şu yalan dunyaya gelmeyeydıġ bız »
Şingeneler let ider bastıyġ yerler
Onda zayir olur ittigin şerler
Tawbeye gel behey asil tewbeye
Korqarimki ay bugün dogup dogmayaġak
Mesġitler kapanir nemaz kilinmaz
Tewbeye
Kuran garip kalir kadri bilinmez
Tewbeye
Azrayil geleşek, şeksiz şubesiz
Ėan çikar şu tenden, ten kalir qansiz
Tewbeye

Ex. n° 15 — mg. 1228 j

Qoraz ótti sabah oldu
(: Yengeler qapıya durdu :)
Uyur isseñ uyan Alim
Qalq sabah oldu nazli yarem
Bir inġeġik çirag yaqdım
(: Yarem de yuzune baqdım :)
Uyur
Gökde yıldız oylan oylan

Üstümüzde telli pullu yoryan

Uyur

Gökde yıldız sayılırmı

Çiy yumurta soyulurmu

Yeni yare doyulurmu?

Uyur

Gökde yıldız salqım saçaq

Urdu yüregime buçaq

Uyur

Chanson (I) au lever des jeunes mariés

Ex. n° 16 — mg. 271 a

<i>Gökte yıldız sayılırmı,</i>	×	<i>şiy yumurta soyulurmu :)</i>
<i>On beş yaşında kızların</i>	×	<i>ğilwesine doyulurmu</i>
<i>Uyur</i>	×	<i>qalq sabah oldu nazlı yarem</i>
<i>Pengiresi siyah perde</i>	×	<i>(: sen ugrattın beni derde :)</i>
<i>Uyur</i>	×	<i>qalq</i>
<i>Pengiresi mawi boya</i>	×	<i>(: saramadım doya, doya :)</i>
<i>Uyur</i>	×	<i>qalq</i>
<i>Qoraz oter sabah oldu</i>	×	<i>(: yengeler kapuya doldu :)</i>
<i>Uyur</i>	×	<i>qalq</i>

Chanson (II) au lever des jeunes mariés

Ex. n° 17 — mg. 871 a

Sabahnın seer waktında aman
 (: Göre bilsem yaremi :)
 (: Yar elinde Kavede filğ an aman
Bir elinde gül çiçek :)
Elimden almak istiyorlar
 (: Benim nazlı yaremi :)
 (: Yar sefada ben ğefada aman
Olurmu yar olurmu ? :)
Sabahnın seer waktında aman
 (: Oturmuş inğe dizer :)
 (: Bu güzellik sende durmaz aman
Geçkindir yar geçkindir :)

Traductions

Shins pour la mariée

Ex. n° 1 — mg. 935 l, ex. Halide Devlet, 19 ans, orig. Osmancea, IV 1957

Ne pleures pas, jeune mariée, ne pleures pas, ma chérie, la tristesse te pèsera, chérie, chérie.
Là-bas où tu iras ma chérie, la belle-mère accrochera la chaudière, elle fera la cuisine, chérie, chérie.

Ex. n° 2 — mg. 1418 f, ex. Ruhye Kosay, 32 ans, orig. Valea Neagră, V 1958

Sur la « pierre d'appel »⁴⁵ il y a un vieux avec un bâton ornémenté
Dans la maison des parents la jeune fille est comme une visiteuse
Je pars du village en déroulant un drapeau rouge
Si je ne pleure pas, qui pleurera avec le cœur affligé?
Je pars du village avec les noces avec le « daul »
Vous restez attristés, appeler plaintivement comme le mouton son agneau.

Șcripteș

Ex. n° 3 — mg. 3558 k et l, ex. Ali Nagi Geafer, 43 ans, orig. Medgidia, I 1969

Que son nom soit n'importe quel
Qu'elle soit contente de lui être attribuée
Que son nom soit « Sidamet »
Qu'il soit de bonne chance, qu'il se face à son sein!

O m a l i

Ex. n° 4 — mg. 3451 c, ex. Ali Nagi Geafer, voir ci-dessus

« L » tu es « L » omali
« A Leman »⁴⁶ omali
A la va, lewelem za
Liga liga leptellew⁴⁷
« A » tu es « A », « A » omali
A « Alim »⁴⁸ omali
A la va ...

S h ĩ n (A l'arrivée des participants à la noce pour prendre la mariée à la maison de son époux)

Ex. n° 5 — mg. 877 j, ex. Cadrie Nurmambet, 24 ans, orig. Constanta, X 1956

(Les invités de la part du jeune marié):
« Voilà, bonjour » je suis venu aussi allay
Sans avoir pitié de la tête du cheval, je lui ai laissé la bride sur le cou et je suis venu allay
Serait ce ainsi, ne serait ce ainsi, serait-elle belle, allay
Est-ce que ma chérie pense à moi et pleure? allay
(Les invités de la part de la mariée):
Et toi que tu sois en bonne santé « Sois bienvenu » que tu étais, allay
Tu es une rose fleurie dans le jardin allay
Serait ce ainsi...

Chanson de la mariée

Ex. n° 6 — mg. 273 b, ex. Menzade Arslan, 41 ans, orig. Ciocîrlia de Jos, XI 1956

⁴⁵ « *Ezan taşı* » la pierre sur laquelle monte l'uléma pour chanter l'appel à la prière. Dans les petites mosquées cette pierre remplace le minaret.

⁴⁶ Nom de jeune fille.

⁴⁷ Formule sans une signification précise, où sont mélangés aussi des mots arabes. Ici elle a le rôle d'une incantation.

⁴⁸ Nom de garçon.

A partir de ce moment tu deviens mariée, jeune fille parée de fils d'or
 A partir de ce moment tu deviens mariée, jeune fille avec dix doigts faits avec Kina
 A partir de ce moment tu deviens mariée, jeune fille avec les joues comme les pommes
 A partir de ce moment tu deviens mariée, jeune fille avec les lèvres comme les cerises

Illahi⁴⁹ (Quand le jeune marié est rasé par le barbier)

Ex. n° 7 — mg. 1410 a, ex. Idris Asan, 62 ans, orig. Tătaru, IV 1958

Qu'un Illahi soit de bonheur cette nuit
 Que les maisons se remplissent de grâce divine, cette nuit
 Que les bien-aimés, en tournant, en tournant, s'enchantent !
 Que le monde entier se recommande cette nuit
 En faisant un cercle avec passion que nous chantions
 Que l'assemblée soit conquérie de cette frénésie
 Que ceux qui regardent ne restent séparés
 Qu'il se trouve ici cette nuit, celui qui est ami
 Demain, celui qui ne demande pas une chambre près de moi
 Qu'il soit brûlé qu'il soit abattu cette nuit !

Tellî qoraz (La chanson du coq paré au fil d'or)

Ex. n° 8 — mg. 1409 o o, ex. Idris Asan, 62 ans, orig. Tătaru, IV 1958

Mon coq, mon coq, il s'est échappé
 Ils l'ont poursuivi de branche en branche
 Dans sa sauce on a fait du pilaf
 Et se sont ballonnés les ventres
 Harabau, tarabau/Ciridiu, piridiu
 Kïtkidak, pïtpidak
 Mon coq n'est plus
 Mon coq paré
 Pour mes petits il a été père
 Le mari des volailles il a été
 Le hoge des quartiers il a été
 L'imam de la cendre, il a été
 Harabau...

Tellî qoraz

Ex. n° 9 — mg. 1228 h, ex. Nazlie Kiazim, 45 ans, orig. Medgidia, X 1957

Mon coq ainsi paré
 Je l'ai envoyé à Edirne⁵⁰, Edirne
 J'ai envoyé mon coq au fil d'or, hei
 Kokorikok ! Kokorikok !
 Mon coq, hei !
 Kokorikok !

Tellî qoraz

Ex. n° 10 — mg. 1228 i, ex. Sedica Asan, 56 ans, orig. Medgidia, XI 1957

Mon coq ils l'ont caché
 D'étable en étable on l'a poursuivi

⁴⁹ Prière.

⁵⁰ Adrianopol.

Dans sa sauce on a fait du pilaf
 « Gegere, gegim » viens mon coq
 Gonfle ma bouteille, mon coq bariolé
 Mon coq en vaut comme cinquante
 Il a les ailes comme le fil d'or
 Comme la mariée après trois mois
 « Gegere...
 Mon coq disait « Vendez-moi »
 Et prenant une jeune fille dit: « Couchez-vous
 Sur ma chair posez du pilaf »
 « Gegere...
 Kokorikok!

Ş a p a z⁵¹

Ex. n° 11 — mg. 1418 g, ex. Baigazi Kiazim, 56 ans, orig. Valea Neagră, V 1958

De nouveau est venu un maquignon
 Si je donne un cheval il maigrit
 Si je donne la touloupe elle se rompt
 La fin du sultan
 Le jeu a été jetté au bien-aimé
 Il s'est levé du côté de sa bien-aimée pour jouer
 Un or comme la tête du cheval
 Il a ouvert le bord du bonnet de fourrure
 L'argent il l-a jetté à terre
 Le fond de la chaudière s'est percé
 Les amis, les connus sont disparus
 Il a jetté la bouche du cheval
 Comme les boucles d'oreilles de la bonne jeune fille
 Que nous mettons encore!
 Que nous mettons encore!

T a k m a k - ş a p a z

Ex. n° 12 — mg. 3497 j/I, ex. Ali Geafer, 43 ans, orig. Medgidia, VII 1968

Appaz, şapaz ...
 Voilà un maquignon ⁵² est venu
 Si je donne un cheval il devient rétif
 Si je donne une touloupe elle vieillit et se rompt
 Les jours du Padishah se prolongent
 Qui donne peu donne du cœur
 Qui donne beaucoup donne de la richesse
 De celui qui avec affection
 De l'ami nommé Veli
 Pour « le frère » qui se prépare à danser
 Voilà une monnaie grande comme la tête d'un cheval (poulain)
 Le fond de la chaudière est percé
 Nos ennemis sont disparus
 J'ai délié ma bourse

⁵¹ Expression intraductible utilisée aussi quand on jette la carte de jeu.

⁵² Marchand de chevaux.

Et j'ai répandu l'argent sur terre
Comme l'ornement du cheval de course
Comme les boucles d'oreilles d'une belle jeune fille
Quand il arrivera à son but
Il donnera plus beaucoup, il donnera plus beaucoup⁵³!

I l l a h i (Le chant de la procession quand on conduit le jeune mari à son épouse)

Ex. n° 13 — mg. 1227 jj, ex. Mamut Ekerem, 41 ans, orig. Ciocîrlia de Jos, X 1957

Allah, que Dieu est grand ! Allah est grand !
Il n'existe qu'un Allah, Allah est grand !
Et les remerciements sont pour Allah.

I l l a h i (En accompagnant le marié vers la maison)

Ex. n° 14 — mg. 1410 b, ex. Idris Asan, 62 ans, orig. Tâtaru, IV 1958

On dit « il serait mieux que nous ne naquimes pas
Que nous ne serions pas dans ce monde décevant »

Les gitans ravagent la place où ils mettent le pied

Là surgit ce que tu as fait

Viens à la pénitence, à la vraie pénitence.

J'ai peur qu'aujourd'hui la lune ne se lèvera plus

Les mosquées seront fermées et les prières ne seront plus faites

Viens ...

Le Coran restera abandonné, il ne sera plus apprécié

Azriel⁵⁴ viendra seul, sans aucune doute

L'âme se séparera du corps, le corps restera sans vie

Viens ...

(Chanson au lever des jeunes mariés)

Ex. n° 15 — mg. 1228 j, ex. Sedica Asan, 56 ans, orig. Medgidia, XI 1957

Le coq a chanté, il est déjà matin

Les commères sont à la porte

Si tu dors mon Ali, réveille-toi

Lève-toi il est jour, mon bien-aimé chéri

J'ai allumé une bougie mince

J'ai regardé le visage de ma bien-aimée

Si tu dors ...

Sur le ciel les étoiles en abondance

Sur nous la couverture ornée de paillettes et du fil d'or

Si tu dors ...

Peut-on compter les étoiles du ciel ?

Peut-on écarter la coque d'un œuf cru ?

Peut-on avoir assez de sa nouvelle bien-aimée ?

Si tu dors ...

Les étoiles du ciel sont des franges, des grappes

La nouvelle qu'il doit se lever m'a frappé au cœur comme un couteau

Si tu dors ...

⁵³ Quoiqu'il s'agit de soi-même, en finale le sujet parle comme s'il eut été question d'une autre personne.

⁵⁴ L'ange de la mort.

Chanson (I) au lever des jeunes mariés

Ex. n° 16 — mg. 271 a, ex. Ismail Asan, 51 ans, orig. Ciocîrlia de Jos, X 1953

Peut-on compter les étoiles du ciel?	×	Peut-on ôter la coque de l'œuf cru?
Des tendresses d'une jeune fille de quin-	×	Peut-on avoir assez?
ze ans,	×	
Si tu dors, mon Ali, lève-toi	×	Lève-toi il est jour, mon chéri
« Sa fenêtre a un rideau noir »	×	Tu m'as mené à la souffrance
Si tu dors...	×	Lève toi...
« Sa fenêtre est bleue »	×	Je n'ai pu avoir assez l'embrasser
Si tu dors...	×	
Le coq chante il est jour	×	Lève-toi...
		Les commères se sont entassées à la porte
Si tu dors...		Lève-toi...

Chanson (II) au lever des jeunes mariés

Ex. n° 17 — mg. 871 a, ex. Cardie Nurmambet, 24 ans, orig. Constanta, X 1957

A l'aube du jour, hélas
 Si je pourrai voir ma bien-aimée
 Dans une main avec la tasse de café, hélas
 Et dans l'autre avec des roses
 Ils veulent me la prendre, hélas
 Ma belle bien-aimée
 La bien-aimée est joyeuse et moi je suis souffrant, hélas
 Est-ce possible, ma chérie, est-ce possible?
 A l'aube du jour, hélas
 Elle est assise et enfle des perles
 Cette beauté ne demeurera pas, hélas
 Elle est éphémère ma chérie, éphémère.