

# MUSIQUE D'AFRIQUE OCCIDENTALE

Enregistré en Afrique par Gilbert Rouget  
avec l'aide de Bourahima Koroma

Collection Musée de l'Homme  
publiée sous la direction de G. Rouget

\*\*\*

Face A

## MUSIQUE DES MALINKE

Les Malinké, « gens du Mali », célèbre empire qui fut à son apogée au XIV<sup>e</sup> siècle et dont la renommée parvint à l'époque jusqu'en Europe, forment en Afrique occidentale un des peuples les plus importants de la région soudanienne. Ils occupent en Guinée, où furent réalisés ces enregistrements, un pays de savane coupée par des chaînes de montagnes, qui composent, sous un climat tropical et sec de magnifiques paysages, mais leur territoire s'étend au Sénégal et au Mali. Agriculteurs très attachés à leurs terres, possesseurs de nombreux troupeaux, ils sont aussi d'inlassables commerçants.

Les trois premières pièces ont été enregistrées à Kankan, où siège le grand Chérif, l'un des premiers personnages musulmans de l'Afrique de l'Ouest, dans les quartiers de Karamoko Talibi, son Secrétaire. Ce sont des musiques de cour, exécutées par des musiciens professionnels, « griots » réputés dans toute la Guinée. Les quatre autres pièces ont été enregistrées à Karala, village natal de B. Koroma, jusqu'à présent resté très à l'écart. Ce sont des musiques paysannes tout à fait « populaires ».

**1. Musique de fête.** Ensemble de trois xylophones, par Sidi Mamadi Dioubaté, Sidi Karamon et Sidi Moussa, accompagnant trois chanteuses.

Notons tout d'abord que c'est à la suite des Français que les Malinké nomment souvent « balafon » leurs xylophones : le mot malinké est en réalité, suivant les dialectes, *bala* ou *balan*, *balafo* (ou *balafon*) signifiant « faire parler le *bala* ». Le mot désignant le « xylophoniste » est *balafola* (ou *balanfona*), qui veut dire « celui qui fait parler le *bala* » d'où « balafonnier » qu'utilisent les musiciens lorsqu'ils veulent annoncer leur fonction en français. Cela dit, chez les Malinké un ensemble complet de *bala* se compose de trois instruments. Rien n'empêche cependant qu'il y en ait plus, mais cela est exceptionnel. Il est en revanche fréquent de voir des balafonniers jouer seulement à deux, celui qui joue la partie principale pouvant ainsi concerter avec une partie d'accompagnement, condition nécessaire, semble-t-il, à la pratique normale de cette musique.

Les trois instruments qu'on entend ici, avec leurs dix-huit lames, et leurs résonateurs enalebasse de différentes grosseurs, percées de trous recouverts d'une membrane en cocon d'araignée — laquelle donne à l'instrument son timbre mirlitoné — correspondent point par point à la description qu'en fit un dominicain portugais dès 1609. Quant aux musiciens, ils portent à leurs poignets, comme le décrit quelques années plus tard un voyageur anglais, « des anneaux de fer et autres sonnailles » qu'on nomme *ourèn*. Bien que ces témoignages

# MUSIC of WEST AFRICA

Recorded in Africa by Gilbert Rouget  
assisted by Bourahima Koroma

Collection Musée de l'Homme  
published under the direction of G. Rouget

\*\*\*

Side A

## MUSIC OF THE MALINKE

The Malinke or "People of Mali", that great empire whose fame at the height of its glory in the XIV<sup>th</sup> century had reached as far as Europe, constitute one of the most important populations of the West African Sudanese region. In Guinea where the present pieces were recorded, they occupy a land of savannas cut across by mountain ranges, which compose in a dry tropical climate splendid landscapes, but their territory also extends into Senegal and Mali. Although an agricultural people deeply attached to their lands and owners of large flocks, they are inveterate tradesmen as well.

The three first pieces were recorded in Kankan, headquarters of the Chief Shereef who is one of the highest Moslem official in all West Africa. The recordings were made in the ward of his secretary, Karamoko Talibi. They are examples of court music, executed by "griots", professional musicians of high repute throughout Guinea. The next four pieces were recorded in Karala, native village of B. Koroma, which has remained so far in relative isolation. They represent truly "popular" peasant music.

**1. Feast music.** Ensemble of three xylophones by Sidi Mamadi Dyubate, Sidi Karamon and Sidi Mussa accompanying three women singers.

To begin with, it should be noted that the word "balafon" often used by Malinke to designate their xylophones, can be traced to French influence. The Malinke word is, in reality, according to the dialect spoken, *bala* or *balan*, *balafo* (or *balafon*) meaning "to make the *bala* speak". The word referring to the instrument is *balafola* (or *balanfona*) which means "he who makes the *bala* speak", from which comes the word "balafonneur" used by native musicians to describe their function in French. Among the Malinke, a complete *bala* ensemble includes three instruments. Nothing prevents there being more, but this is exceptional. What is quite frequent though, is for two balafonneers to play together, the one who has the leading part acting as soloist and the other accompanying him, this being apparently the normal technique for executing such music.

The three xylophones to be heard here, with their eighteen bars of hardwood and their calabash resonators of varying sizes pierced with holes that have been stopped with cobweb membrane — thus giving the instrument its vibrating timbre —, correspond closely to those described by a Portuguese Dominican who visited the region in 1609. As reported by an English traveller a few years later, the musicians wear still on their wrists "iron rings and other jingling objects", which are called *urèn*.



ne nous mettent évidemment pas en droit de conclure que cette musique, telle qu'on l'exécute de nos jours, est la même que celle qu'on pouvait entendre au début du XVII<sup>e</sup> siècle, nous tenons là des présomptions d'autant meilleures que nos instruments ne trahissent aucune influence occidentale, ni par la facture, cela va sans dire, ni par la gamme qui présente la particularité de résulter de la division de l'octave en sept intervalles égaux. Les trois instruments sont en effet accordés de la même manière, avec beaucoup d'exactitude. L'intervalle de ton, qui sépare de sa voisine chacune des dix-huit lames, est donc égal à un septième d'octave et est en conséquence plus petit que le ton tempéré occidental, la différence étant environ d'un septième de ton tempéré.

Autre particularité, ces balafonniers — mais est-ce de règle chez les griots malinké? — disposent leurs *bala* de manière à avoir les graves à droite et les aigus à gauche, contrairement à un usage qu'on pourrait croire universellement répandu et qui ne concerne pas seulement les instruments à clavier, mais également les tambours et les cordes.

Les chanteuses, qui sont les femmes des instrumentistes et comme eux appartiennent à la caste des musiciens, sont debout derrière leurs maris. Elles tiennent de la main gauche un tube en fer forgé (*karinya*), fendu dans toute sa longueur et portant, le long de cette fente, des stries contre lesquelles elles frottent, de la droite, un long clou, obtenant ainsi une résonance métallique qui est si forte qu'elles doivent l'interrompre pendant qu'elles chantent.

Le balafon central est l'instrument conducteur, il improvise, il est l'animateur de la musique, les deux autres s'en tiennent à des *ostinato* immuables. Chaque chef malinké, chaque famille, a son air particulier que doivent connaître les griots. Celui-ci est l'air de Kaira Bari, ancien roi du Fouta Djallon, auquel ont été adaptées des paroles en l'honneur de Allahagui Fall Kaba, frère de Karamoko Talibi.

**2. Solo de harpe-luth (soron)**, par Mamadi Dioubaté. La caisse est une grandealebasse hémisphérique tendue d'une peau. Les dix-neuf cordes, en peau de gazelle torsadée, sont attachées au manche par des anneaux de peau de bœuf tressée et se répartissent en deux plans parallèles des deux côtés d'un chevalet percé de deux séries de trous et dressé au centre de la peau. Après le prélude que nous entendons ici (variation sur un air se rapportant à Samori, fameux guerrier malinké, dernier résistant à la conquête française), le musicien qui commence à fredonner, chantera l'épopée du héros.

Pour toutes sortes de raisons — *swing*, traitement du rythme et de la mélodie, emploi des accords, répartition du jeu entre main droite et main gauche — cette pièce fait irrésistiblement penser à une certaine pianistique de jazz. Mais s'il y a lieu, ici, de faire ce rapprochement, c'est parce que la musique d'Afrique a passé en Amérique et non point l'inverse, contrairement à ce qu'on pourrait peut-être croire. Ne parlant pas français, vivant à l'écart de la vie moderne, Mamadi Dioubaté représentait en effet en 1952, à Kankan, dans sa caste de musicien, la tendance la plus traditionaliste. Sa harpe, contrairement à celle de beaucoup d'autres griots, était entièrement montée en cordes torsadées (peau ou tendon d'animal) et n'en comportait aucune ni de métal ni de nylon. On ne pourrait affirmer qu'il n'avait pas entendu de jazz, mais il semble hautement improbable qu'il ait jamais entendu Jelly Roll Morton, par exemple, ou Jimmy Yancey. S'il en est bien ainsi, il faut voir dans cet enregistrement une importante pièce à verser au dossier des origines africaines du jazz.

*Even though these descriptions hardly allow us to conclude that this music, as it is executed today, is the same that could be heard at the beginning of the XVIIth century, there exists strong presumptions to that effect, all the more so since these instruments bear no evidence of Western influence, neither, needless to say, in the way they are made, nor in the scale they use, which offers the peculiarity of resulting from division of the octave into seven equal intervals. The three instruments are, in fact, tuned in the same way, and very accurately so. The whole tone interval between each of the eighteen bars equals one-seventh of an octave and is consequently smaller than the equally tempered step, the difference being approximately one seventh of a tempered step.*

*We may note still another peculiarity, the balafoneers — but is it generally the rule among Malinke griots? — orient their instruments so as to have the high register on the left and the low one on the right, in opposition to an usage that could well be considered as universal, not only as concerns key-board instruments but also drums and strings.*

*The women singers are the wives of the players, and like them, belong to the musicians caste. They stand behind their husbands, holding in their left hand a tube of wrought iron (karinya), slit down the middle, with ridges along this slit which they rub with a long nail held in their right hand, thus producing a metallic resonance which is so loud that they have to interrupt their scraping while they sing.*

*The central balafon is the leading one; it improvises and generally gives life to the music while the other two confine themselves to an unchanging ostinato. Each Malinke chief, each family has its particular tune which the griot is supposed to know. This one belongs to Kaira Bari, former king of Fouta Djallon; to it were adapted words in honour of Allahagui Fall Kaba, brother of Karamoko Talibi.*

**2. Harp-luth solo (soron)** by Mamadi Dyubate. *The sound-box of this instrument is a large hemispheric calabash covered with a skin. The nineteen strings, of coiled gazelle hide, are attached to the neck of the instrument by plaited ox-hide rings and divided into two parallel sets on both sides of a bridge pierced by two rows of holes and standing in the middle of the skin. After the prelude which we hear in this record (variations on a theme referring to Samori, a famous Malinke warrior, the last one to oppose the French conquest), the musician hums as he prepares to sing an epic in honour of the hero.*

*For a number of reasons — swing, rhythmic and melodic treatment, use of chords, respective use of the right and left hand — this piece recalls jazz piano technique. But if this parallel can be drawn at all, it is because African music has penetrated America, and not, as one might think, vice-versa. In 1952, at Kankan, Mamadi Dyubate, who did not speak French and lived withdrawn from modern life, represented the most traditional tendency among griots. Unlike the harps of many griots, his was entirely fitted with strings of coiled animal skin or tendons, never of metal nor of nylon. We cannot be absolutely sure that he has never heard any jazz, but it does seem highly improbable that he should have had the opportunity to listen to Jelly Roll Morton, for instance, or to Jimmy Yancey. If such is, in fact, the case, this recording constitutes an important piece of evidence in favour of the African origin of jazz.*



3. **Chant de louanges.** *La illah ila Allah.* « Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu », est le refrain de ce dithyrambe chanté par Kondé Kouyaté, qu'accompagne à la harpe-luth (*kora*) Diémori Kouyaté. L'instrument est semblable au *SORON* à ceci près qu'il a non point dix-neuf mais vingt et une cordes (dont quelques-unes sont ici métalliques) et que celles-ci passent non dans des trous mais dans des crans taillés de chaque côté du chevalet. Kondé Kouyaté, une des plus belles voix de Guinée, chante les louanges de certains hauts personnages, parmi lesquels Karamoko Talibi.

4. **Tambour d'eau** (*gi dounou*). Cet instrument est constitué par deux calabasses contenant de l'eau, sur laquelle flottent deux calabasses plus petites, renversées, qui sont battues à l'aide de deux cuillères en calabasse. Il est accordé approximativement en quarte et accompagné par deux autres tambours (*bara*), caisses de bois tendues d'une peau, portant des bruiteurs (*ségéségé*) et battus à mains nues. Pour une danse de femmes.

5. **Fête de circoncision.** Ce genre de musique est généralement destiné à faire danser les chevaux des chefs. Celle-ci est exécutée à l'aube du jour de la circoncision, moment où commencent dans le village les réjouissances. La flûte (*tami filé*) est traversière, à tuyau ouvert et à quatre trous. Son embouchure porte, de part et d'autre, deux appuis de cire en demi-croissant. Chœur de femme et deux tambours (*bara*).

6. **Danse des chasseurs.** Tout, ici, appartient à la confrérie des chasseurs : la harpe-luth à six cordes (*dozo konou* « harpe des chasseurs », appelée aussi *bourounouba*), le griot qui en joue (photo de couverture), les exploits que célèbre son chant, les femmes qui l'accompagnent en chœur, l'homme qui frotte un racleur en métal (*karinyan*), les sifflets (*féré*), enfin la danse elle-même.

7. **Danse de femmes** (*moso bara*). En fait, *moso bara* signifie « rythme des femmes », l'appellation recouvrant l'ensemble des rythmes tambourinés sur lesquels dansent les femmes. Cette danse est ancienne. La musique est exécutée par trois tambours (il devrait y en avoir six) joués par des hommes et accompagnés par le chœur des femmes qui battent des mains. Les trois instruments ont une caisse en forme de calice tendue d'une peau. Le plus petit — le seul dont la peau soit clouée et qui ne porte pas de bruiteurs — fournit un *ostinato* chronométrique rigoureusement invariable. Le second, de taille moyenne, mais qu'on nomme comme le précédent *bara den* « petit tambour », fait entendre une formule complémentaire susceptible de quelques variantes. Le plus grand (*bara ba* « grand tambour ») joue les figures rythmiques, propres à cette danse. On pourrait croire qu'il mène la danseuse, mais il n'en est rien. C'est elle, au contraire, qui choisit ses propres pas, lui ne fait que la suivre ou plutôt que l'accompagner. Il est celui « qui regarde le pied ». Pour mettre au point cette chorégraphie très complexe, qui requiert une parfaite entente du tambour et de la danse, de longues répétitions sont nécessaires. La danseuse se tient d'abord tout près des tambours, dansant d'un pied sur l'autre, virevoltant, s'écartant un peu, revenant près des instruments comme s'il s'agissait d'en absorber la vigueur. Le moment venu, écartant les bras comme un oiseau ses ailes, elle s'élançait et parcourt toute la place de danse. Lorsqu'elle passe devant les tambours, leur tournant le dos, elle saute haut en l'air et continue sa course, sans s'interrompre. Mais c'est auprès d'eux qu'elle viendra la finir.

3. **Praise songs.** *La illah ila Allah.* "There is no god but God" is the refrain of this dithyramb sung by Kondé Kuyate, accompanied by Dye-mori Kuyate on the harp-luth (*kora*). This instrument closely resembles the *SORON* save for the fact that it has twenty-one instead of nineteen strings (some of which are of metal), and that these strings, instead of passing through holes, are held in place by notches carved on either sides of the bridge. Kondé Kuyate who has one of the most beautiful voices in Guinea, sings the praise of certain high-ranking persons, among whom is Karamoko Talibi.

4. **Water-drum** (*gi dunu*). This instrument is made of two calabashes filled with water on which floats, face downwards, two smaller calabashes which are struck with two spoons also made out of calabashes. The drum is tuned approximately in fourth and accompanied by two other drums (*bara*), wooden vessels covered with a skin, carrying noise-makers (*segesege*) and played with the bare hands. For a women's dance.

5. **Circumcision feast.** This type of music is generally performed to make the chief's horses dance. It is played at dawn on the day of the circumcision ceremony, which is when the rejoicing begins in the village. The *tami file* is a transverse flute with an open end and four holes. On both sides of the mouthpiece are two wax supports in the form of half-crescents. Women's chorus and two drums (*bara*).

6. **Hunters' Dance.** Everything in this piece belongs to the hunters' brotherhood: the six-string harp-luth (*dozo-konu*) "harp of the hunters", also known as *burunuba*, the griot who plays it (cover photo), the feats he celebrates in his song, the women's chorus that accompanies him, the man who rubs a metal scraper (*karinyan*), the whistles (*fere*), and, of course, the dance itself.

7. **Women's dance** (*moso bara*). In fact, *moso bara* means "women's rhythm", these words covering the whole set of drummed rhythms on which women dance. This dance is an old one. The music is executed by three drums (they ought to be six) played by men. They are accompanied by a chorus of women who clap their hands while singing. The three instruments have cup-shaped vessels covered with tightly stretched skins. The smaller of the three — the only one which does not carry noise-makers and whose skin is nailed down — produces a strictly unchanging chrometric *ostinato*. The second one, of medium size but known, along with the first one, as *bara den* (*small drum*) provides a complementary formula which allows for some variations. The bigger one (*bara ba* « big drum ») supplies the rhythmic design peculiar to this dance. One might be inclined to think that it's this drum that leads the dancer, but as a matter of fact the opposite is true: the dancer chooses her own steps and the drummer only follows, or rather, accompanies her. He is "the one who looks at the feet". A number of rehearsals are necessary to adjust this highly complex choreography, which requires perfect coordination between drummer and dancer. At first, she stands close to the drummer, lightly jumping from one foot to the other — spinning about, moving away slightly, then returning towards the instruments as if to absorb their strength. At a given moment, spreading her arms wide like a bird's wings, she springs forward and dances all over the square. As she passes in front of the drummers, she leaps high up in the air turning her back to them and pursues her winged flight without a pause. But will end her course beside them.



## MUSIQUE DES BAOULE

Installés maintenant dans une savane fertile, les Baoulé quittèrent relativement récemment, sous la conduite d'une reine héroïque, l'épaisse forêt tropicale qui fut longtemps leur domaine. Le royaume Baoulé était connu pour son faste, les bijoux en or massif, provenant des minerais locaux, faisaient la renommée de ses orfèvres, les pagnes celle de ses tisserands, statuettes et masques celle de ses sculpteurs. Contrairement aux Malinké chez qui la filiation suit la ligne paternelle, la société Baoulé est fondée sur le droit maternel. Parfois chrétiens, très rarement musulmans, les Baoulé sont restés fidèles, dans leur ensemble, à leur religion traditionnelle, où le culte des ancêtres revêt mille aspects divers. Les enregistrements ont tous été faits au village de Atiéguakro (cercle de Dimbokro), avec le bienveillant concours de son chef.

**1. Appel, entrée, danse de Glaou.** Glaou est un génie protecteur du village. Il demeure dans les bois. Lorsqu'il désire apparaître, le gardien de son culte en est averti par un songe. Il ne sort que la nuit; les femmes, claquemurées, ne doivent pas le voir. On entend d'abord un groupe d'hommes, initiés au culte de Glaou, rassemblés et chantant ses louanges pour annoncer sa venue. Ils se taisent à son arrivée, pendant que retentit la cloche (*kokoua*) de celui qui toujours l'accompagne et que sonne cet instrument secret (*soro*), sorte de trompe, obstinément dérobé à tous les regards, qui indique sa présence. Glaou déambule, étale complaisamment sa force, trépigne, fait bruires ses sonnaillles de chevilles. De sa gueule, à la fois de taureau et de phacochère, portant d'un côté un oiseau, de l'autre une panthère, sortent des grognements artistement calculés. Deux hommes clament les formules célébrant sa puissance en des aphorismes hermétiques, bourrés d'allusions à la légende de Glaou. Enfin, sur l'indication d'une cloche, commence la danse, forcennée et coupée de fréquents arrêts. Le chœur entonne allégrement les plus énormes paillardises, scandées par le tintement de trois cloches de fer, haute, moyenne et basse (*kokoua kan, sèsè et dan*), le raclement d'un tube de métal (*kouando*), le bruit d'une calebasse dont on frappe la panse (*ntooua*) et les trépigements de Glaou. Bien des populations différentes ont en Afrique un masque — parfois plusieurs — dont la fonction est comparable à celle de Glaou. Les sorties de ce masque obéissent la plupart du temps à un scénario proche de celui qu'on vient de décrire. Mais bien entendu les choses prennent un temps raisonnablement long pour s'accomplir, chants et danses commençant en général au début de la nuit et ne se terminant bien souvent qu'à l'aube, après avoir passé par des moments de paroxysme coupés d'interruptions presque totales. En vue de donner une idée générale de la manière dont la musique se développe au cours du rituel, on a regroupé en un montage unique un certain nombre d'épisodes caractéristiques de ses différentes étapes, en respectant l'ordre dans lequel ils se sont succédé, mais en les resserrant dans le temps pour composer une suite, très écourtée certes, mais néanmoins représentative. L'épisode central, qui débute aussitôt après la fin du second chant et se termine avec la reprise des chœurs, a été intégralement respecté et n'a fait l'objet d'aucun montage.

## MUSIC OF THE BAULE

*Led by an heroic queen, the Baule have left rather recently the dense tropical forest which had been their domain for a long time to settle upon fertile savanna land. The Baule kingdom was renowned for its magnificence, for the jewels wrought in solid gold by its goldsmiths who worked the local ore, for the loin-clothes made by its weavers and the statuettes and masks of its sculptors. Unlike Malinke society in which authority is vested in the paternal line, Baule society is founded upon maternal right. Though there are Christians among them, and a small number of Moslems, the Baule have remained generally faithful to their traditional religion in which an ancestor cult assumes very diverse aspects. All of the present recordings were made in the village of Atiéguakro (Dimbokro circle), in friendly collaboration with its chief.*

**1. Call, Entrance and Dance of Glau.** *Glau is the genie-protector of the village. He lives in the woods. The keeper of his cult is fore-warned in a dream of his desire to appear. Glau goes abroad at night only and the women keep indoors as they are not supposed to lay eyes on him. First may be heard a group of men, initiates of his cult, who have assembled to sing his praises and herald his coming. Upon his arrival, they cease singing: at that point one hears the bell of his attendant and the blare of a kind of trumpet, a secret instrument kept hidden from all eyes which is sounded to indicate his presence. Glau strolls about, making a complacent display of his strength, stamping his feet and jingling his ankle-rings. From his large mouth which is half bull and half wart-hog, bearing on one side a bird, on the other a panther, emerge artistically calculated growls. Two men celebrate his presence with aphoristic formulas couched in hermetic terms and filled with allusions to his legend. Finally a bell gives the cue for the dancing to begin, a frenzied dancing, frequently broken by pauses. The chorus strikes up in the most ribald vein, punctuated by three iron bells, one high, another medium, the last one low (*kokoua kan, sèsè and dan*), the scraping of a metal tube (*kuando*), the sound of a calabash being beaten upon (*ntoua*), and the tramping of Glau. Among many African populations can be found a mask, sometimes a number of masks, whose function is comparable to that of Glau. In most cases the emergence of this mask follows a scenario similar to the one just described. Now, of course, things move relatively slowly, and the dancing and singing which generally begins at nightfall, often last until dawn. Frenzied episodes alternate with nearly complete pauses. In order to give a general idea of the manner in which the music develops in the course of the ritual, a number of successive episodes, each characteristic of these different stages, have been edited as one record, the order in which they occur being kept so as to compose a suite, quite evidently abridged, but representative nevertheless of the actual events. The central episode, which starts right after the close of the second song and ends with the re-entry of the chorus is given in full and has by no ways been cut.*



2. **Duo de flûtes (kété).** Après que, dans un court prélude, le premier flûtiste se soit mis en doigt, le second fait une entrée un peu hésitante, puis les deux instruments, définitivement accordés, jouent à deux parties. Les deux flûtes sont traversières, à tuyau ouvert et à six trous. L'une est en roseau, mais l'autre est une flûte douce européenne dont le corps a été transformé. Musique pour l'amour de l'art, simplement. (Fragments).

3. **Solo d'arc musical.** Arc en bois, tendu d'un ruban de liane que l'on frappe avec une baguette. La liane passe entre les lèvres de la bouche plus ou moins entrouverte, le musicien renforçant ainsi telle ou telle harmonique. La main gauche, qui tient l'arc, divise la corde en la touchant à l'aide d'une courte baguette. L'instrument se nomme *godyé*, mot qui ailleurs, désigne le plus souvent une vièle monocorde.

4. **Solo de xylophone (dyomoro).** L'instrument est composé de six lames de bois dur, grossièrement équilibrées, reposant en travers de deux longerons en tronc de bananier. Il est joué par deux musiciens frappant chacun avec deux baguettes. Les bergers, les enfants qui veillent sur les cultures, en jouent souvent pour se distraire. (Fragments).

5. **Chœur d'hommes et harpe (dyoulou).** La harpe fourchue est, comme le nom l'indique, une fourche en travers de laquelle sont tendues cinq cordes. Une demi-calebasse sert de résonateur. Chanson à boire. On le remarque aisément dans cette pièce, à la base de la musique vocale et instrumentale des Baoulé se trouve une même pratique de la polyphonie, caractérisée, entre autres, par une préférence marquée pour les tierces parallèles.

6. **Danse d'un guérisseur.** On entend, au début, le guérisseur (*awé*), inspiré et en communication avec les esprits, marcher en faisant sonner ses chevillères en métal. Plus tard, il poussera de petits cris — signe de son extase — et prononcera quelques paroles prophétiques. Puis, il entonne un air de circonstance, repris en chœur par l'assemblée. L'opposition remarquable des timbres fait ressortir la composition à la fois mélodique et polyphonique de la batterie, composée de trois tambours soigneusement accordés (les deux plus grands, *klin dan*, battus à mains nues, le plus petit *klin ba*, avec une seule baguette), d'une cloche de fer et d'un hochet (*sèkèsèkè*).

G. ROUGET.

2. **Flute duet (kete).** After a short prelude during which the first flutist warms his fingers, the second makes a rather hesitant entrance, then the two instruments tuned together, play in two parts. Both are six-holes, open-pipe transverse flutes. One is made of reed, the other is a European recorder, the body of which have been transformed. This is music made simply for the love of Art. (Fragments).

3. **Musical bow solo.** A wooden bow strung with a liana which is struck with a light stick. The musician holds the liana lightly between half-open lips, reinforcing in this way certain over tones. His left hand which holds the bow stops the strings with the help a short stick. This instrument is known by the name of *godye*, a word which elsewhere usually refers to a monochord fiddle.

4. **Xylophone solo (dyomoro).** This instrument is composed of six bars of hardwood, roughly hewn, resting upon two side-bars made of a banana trunk. It is played by two musicians who strike it with two sticks. It is often played as pastime by shepherds or by children set to watch over the crops. (Fragments).

5. **Men's chorus and harp (dyulu).** The forked harp, as its name implies, is a forked branch across which have been strung five strings; a calabash acts as resonator. This is a drinking song. As clearly appears in this piece, Baule music, both vocal and instrumental, is founded upon an identical polyphonic technique, characterized, in particular, by a marked preference for parallel thirds.

6. **Dance of the medicine-man.** At the beginning, we hear the medicine-man (*awe*) in communication with the spirits, walking about in a state of inspiration, jingling his metal anklets. Later, he emits little cries — indicating his ecstatic state — and utters a few prophetic words. He then strikes up an improvised song which is taken up in chorus by those present. The remarkable opposition of timbres emphasizes the melodic and polyphonic design of the percussion which is composed of three drums carefully tuned to one another — the two larger (*klin dan*) are beaten with bare hands, the smaller (*klin ba*) with a single stick — an iron bell and a rattle (*sèkèsèkè*).

## DEJA PARUS DANS CETTE COLLECTION :

CLVLX. 164 MUSIQUE TRADITIONNELLE D'ETHIOPIE

### A PARAITRE :

- LVLX. 184 AMAZONE. Indiens lawa et Bora
- LVLX. 185 GUINEE. Musique Toma
- LVLX. 186 MUSIQUE POPULAIRE DE L'INDE DU NORD
- LVLX. 187 MUSIQUE TIBETAINE DU SIKKIM
- LVLX. 188 COTE D'IVOIRE. Musique de Société secrète : Pondo Kakou
- LVLX. 189 DAHOMEY. Musique du roi, GUINEE. Musique Malinke
- LVLX. 190 OGOUN. Dieu du fer
- LVLX. 191 AFGHANISTAN ET IRAN
- LVLX. 192 DAHOMEY. Musique des Princes
- LVLX. 194 BRESIL. Musique indienne
- LVLX. 195 EQUATEUR. Indiens Jivaro, Cayapa et Otavalo
- LVLX. 196 BALI
- LVLX. 197 BORNEO. Musique des chasseurs de têtes
- LVLX. 253 MUSIQUE BOUDDHIQUE DE COREE