

# MUSIQUE D'AFRIQUE OCCIDENTALE

Pasteurs nomadisant dans la savane avec leurs troupeaux ou paysans sédentaires défrichant la forêt, cavaliers des confins du désert ou piroguiers des côtes atlantiques, pêcheurs riverains des grands fleuves ou cultivateurs réfugiés au sommet des falaises, mangeurs de riz ou mangeurs de mil, hommes allant nus ou au contraire emmitoufflés, gens élancés ou gens trapus, au crâne rond ou au crâne allongé, à peau noire ou à peau bistre, royaumes centralisés ou groupuscules épars, sociétés à castes ou sociétés égalitaires, musulmanes ou païennes, à filiation patrilinéaire ou, à l'inverse, matrilineaire, langues « à tons » (comme le chinois) ou langues « à accent » (comme l'anglais), telle est — et plus encore — la diversité des hommes et des sociétés qui peuplent cet énorme territoire qu'est l'Afrique occidentale. Elle se reflète dans la musique, qui possède, elle aussi, une extraordinaire variété d'aspects. Ce disque en montre deux, assez largement représentatifs, l'un de la savane soudanaise, l'autre de la forêt tropicale, deux grandes zones géographiques présentant chacune, du point de vue de la musique, une certaine unité.

C'est dans le domaine vocal qu'elles s'opposent le plus l'une à l'autre. Les Baoulé chantent en général à plusieurs voix, suivant une technique polyphonique qui ne doit rien à l'Europe, essentiellement faite de ces tierces parallèles et de ces agrégats consonants qu'on peut entendre presque d'un bout à l'autre de la forêt, en bordure du golfe de Guinée. Semblables en cela à l'ensemble des peuples islamisés de la région soudanaise, les Malinké, au contraire, ne chantent jamais polyphoniquement. En revanche, leurs chants, plus ornés, mettent en œuvre des intervalles mélodiques plus nombreux et plus grands. La voix elle-même est traitée très différemment. Beaucoup plus tendue, parfois nasillarde, elle n'est pas utilisée de cette manière naturelle — ou que nous croyons telle parce qu'elle est proche de la nôtre — qui est celle des Baoulé et, plus généralement, des gens de la forêt.

Cette opposition remonte-t-elle aux plus lointaines origines de ces deux peuples? Est-elle au contraire le résultat des mélanges qu'ils ont pu subir au cours de leurs histoires respectives? Faut-il la mettre en rapport avec des évolutions culturelles divergentes? Avec l'influence de l'Islam, très marquée presque partout chez les Malinké, où elle va de pair avec un certain puritanisme, totalement absente chez les Baoulé demeurés fidèles à leur religion traditionnelle, ou sinon christianisés, chez qui règne en général une assez grande liberté des mœurs? Avec chez les premiers l'existence de castes — notamment d'une caste de musiciens professionnels, les « griots » — elles-mêmes liées peut-être à l'Islam et qu'ignorent les seconds? Avec le fait que l'organisation de la famille est matrilineaire chez les Baoulé, patrilinéaire chez les Malinké? Autant de questions qui restent posées.

Peut-être serait-il possible de regrouper également les instruments de musique en deux ensembles qui s'opposeraient l'un à l'autre. Ils sont bien entendu loin d'être représentés tous en ces deux faces de disque. Quoiqu'il en soit, au riche déploiement des xylophones malinké (A-1), bonne image des fastes de la grande ménestrandie que sont en ces pays les « griots », on pourra comparer la charmante simplicité d'un petit xylophone de brousse baoulé (B-4). Pour ce qui est des cordes, on pourra également apprécier en quoi diffère un instrument des champs, si l'on peut dire, d'un instrument des villes : la petite harpe fourchue baoulé (B-5) de la grande harpe-luth malinké, *kora* (A-3) mais surtout *sonon* dont un griot varie plus à loisir (A-2) la technique.

# MUSIC FROM WEST AFRICA

*Pastoral nomads roaming the savanna with their herds or sedentary peasants clearing the forest, horsemen from the desert confines or boatmen manning their dugouts along the Atlantic coast, fishermen living on the banks of the great waterways or cliff-dwelling farmers, rice-eaters or millet-eaters, men that go naked or, on the contrary, muffled up to their ears, lanky people or stocky people, with elongated skulls or round, black skin or tawny, centralized kingdoms or small scattered groups, caste-societies or egalitarian societies, Moslems or pagans, with patrilineal descent or, on the contrary, matrilineal, "tone" languages (as in Chinese) or "stress" languages (as in English), such — and greater still — is the diversity of men and societies that people the vast expanses of West-Africa. It is reflected in the music which offers a remarkable variety of aspects. The present record shows two of these aspects, which can be considered as broadly representative of the Sudanese savanna and the rain forest, two major geographical areas each possessing a certain unity from the musical point of view.*

*The sharpest contrast between them lies in the vocal domain. The Baule usually sing in several parts, using a polyphonic technique that owes nothing to European influence, composed primarily of parallel thirds and consonant clusters such as can be heard throughout the forest region along the coast of the Gulf of Guinea. Similar in this respect to all Moslem people of the Sudan region, the Mandinka, on the contrary, never sing in parts. Their songs, more decorated, present melodic intervals which are both more numerous and larger. The voice itself is used in a quite different way. Considerably more tense, at times even afflicted with a nasal twang, it is not used "naturally" — that is in a way that would seem natural to us because it more closely resembles our own — as is the case with the Baule and with the forest people in general. Does this opposition go back to the most remote origins of these two peoples, or is it, on the contrary, the effect of the mixing of blood that could have taken place at one time or another in the course of their respective histories? Ought it to be connected with divergent cultural evolutions? Is it due to the influence of Islam, which is quite marked among nearly all the Mandinka, where it goes along with a certain form of puritanism and which is totally lacking among the Baule, who have remained faithful to their traditional religion, or else have become Christians, and who are decidedly more permissive? Could it come from the existence, in the first group, of a caste system — in particular a caste of professional musicians, the griots — which may perhaps be related, at least partly, to Islam and which is unknown among the second one? Or from the fact that the Baule have a matrilineal family organisation and the Mandinka a patrilineal one? All this is still open to discussion.*

*It may be possible likewise to consider the instruments as forming two opposing groups. Needless to say, by no means all of them are represented in this record. Whatever the case, the rich display of Mandinka xylophones (A-1) — a fine example of the magnificence of the "ménestrandie" formed by the griots in this country — may be contrasted with the delightful simplicity of the small bush xylophone in use among the Baule (B-4). As for the strings, one will readily appreciate the difference between what might be called rural and urban instruments, that is between the small forked-harp of the Baule (B-5) and the great harp-lute of the Mandinka, the *kora* (A-3) and particularly the *sonon* which is played here (A-2) by a griot dwelling at length upon each variation.*



## A

### MUSIQUE MALINKÉ

Les Malinké, « gens du Mali » (forme francisée du mot Mandinka qui signifie « gens du Mandé »), occupent en Afrique occidentale un vaste territoire ayant pour centre la région composée du sud-ouest du Mali et du nord-est et de l'est de la Guinée. Ce sont surtout des paysans, mais aussi des artisans et des commerçants. L'empire du Mali, qui fut à son apogée au XIV<sup>e</sup> siècle, fut en son temps célèbre et sa renommée parvint jusqu'en Europe. Sa grande richesse provenait de l'exploitation des mines d'or.

Les trois premières pièces ont été enregistrées à Kankan, ville où résidait, en 1952, le chérif Karamoko Sèkou, l'un des premiers personnages musulmans de l'Afrique de l'ouest. Les enregistrements eurent lieu chez Karamoko Tadibi, son secrétaire. Ce sont des musiques de cour exécutées par des musiciens professionnels, « griots » réputés dans tout le pays malinké. Les quatre dernières pièces sont au contraire de la musique paysanne. Elles ont été enregistrées à Karala, village natal de B. Koroma, resté jusqu'à présent tout à fait à l'écart.

#### 1. XYLOPHONES ET CHŒUR DE FEMMES

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*, *balafa* (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 concorder avec une partie d'accompagnement, condition nécessaire, semble-t-il, à la pratique normale de cette musique.

La première description réellement détaillée qu'on ait du *bala* est due à un voyageur français et date de 1698, mais deux cent cinquante ans avant, en 1352, à la cour de Mansa Moussa, empereur du Mali, un géographe arabe notait déjà l'existence d'un instrument qui était certainement un xylophone de ce type. On est donc assuré que des xylophones-sur-cadres, proches de ceux qui figurent ici, existaient au Mali, il y a plus de six cents ans. Nos trois instruments, avec leurs dix-huit touches et leurs résonateurs en calabasse, correspondent presque point



Dyémorei Kouyaté accompagnant à la kora sa femme Kondé Kouyaté (A-3)  
*Dyemori Kuyate accompanying his wife, Konde Kuyate, on the kora*



Kondé Kouyaté (A-3)  
*Konde Kuyate*

## A

### MANDINKA MUSIC

*In West Africa the Mandinka, "people of the Mande" (the French form being Malinké, "people of Mali"), occupy a vast territory centered on a region which takes in South-West Mali and North-East and East Guinea. They are mostly peasants, but also craftsmen and tradesmen. The Mali empire, which reached its zenith in the Fourteenth Century, was renowned in its time and its fame spread as far as Europe. Its great wealth came from the exploitation of gold-mines.*

*The first three pieces were recorded at Kankan, a town where was residing, in 1952, Shereef Karamoko Seku, one of the highest Moslem dignitaries of West Africa. The recordings were made in the ward of his secretary, Karamoko Tadibi. They are examples of court music; executed by "griots", professional musicians of high repute throughout Guinea. The last four pieces are, on the contrary, peasant music. They were recorded at Karala, the native village of B. Koroma, which at that time had remained cut-off from the modern world.*

#### 1. XYLOPHONES AND WOMEN'S CHORUS

*To begin with, it should be noted that the word "balafon" often used by Mandinka to designate their xylophones, can be traced to a French usage. The Mandinka word is in reality, according to the dialect spoken, bala or balan, balafa (or balafon) meaning "to make the bala speak". The word referring to the instrumentalist is balafola (or balanfona) which means "he who makes the bala speak", from which comes the word "balafonnier" used by native musicians to describe their function in French. Among the Mandinka, a complete bala ensemble includes three instruments. Nothing prevents there being more, but this would be exceptional. What is quite frequent though, is for two "balafonniers" 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 first really accurate description that we have of the bala is due to a French traveller and dates from 1698, but two hundred and fifty years earlier, in 1352, at the court of Mansa Musa, the Mali Emperor, an Arab geographer already noted the existence of an instrument which was certainly a xylophone of that type. We can therefore take for granted that frame-xylophones, very similar to those concerned here, existed in Mali more than six hundred years ago. Our three instruments, with their eighteen keys and their calabash resonators correspond almost point by point with the text and accompanying illustration of 1698. On the other hand,*





La flûte tami flé (A-5)  
Tami fle flute

par point au texte de 1698 et à l'illustration qui l'accompagne. Par ailleurs, les musiciens portent aux poignets des sonnailles de métal semblables — aux grelots de cuivre près — à celles qui furent décrites en 1623 par un anglais qui faisait le trafic de l'or en Gambie. Est-ce à dire que la musique telle qu'on peut l'entendre ici est la même que celle qu'on jouait en Guinée au début du XVII<sup>e</sup> siècle? On ne peut évidemment pas l'affirmer. Mais si les instruments sont restés les mêmes, on a de bonnes raisons de penser, compte tenu du traditionalisme régnant dans ce domaine, que la musique n'a guère changé non plus. Quoi qu'il en soit, nos instruments ne trahissent aucune influence occidentale, ni par la facture, cela va sans dire, ni par la gamme, qui présente la particularité de diviser 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.

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. L'air est celui de Kaira Bari, ancien roi de 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 Dyoubaté.

La caisse est une grandealebasse hémisphérique tendue d'une peau. Les dix-neuf cordes 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. Le musicien improvise ici des variations sur l'air se rapportant à Samori, célèbre guerrier malinké qui résista longtemps à la conquête française.

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. Ne parlant pas français, vivant à l'écart de la vie moderne, Mamadi Dyoubaté représentait 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.

*the musicians wear on their wrists iron jingles which are similar — with the exception of the copper pellet-bells — to those described in 1623 by an English gold trader in the Gambia. Does this mean that the music such as can be heard here is the same as that which was played in Guinea at the beginning of the XVIIth Century? One cannot say for certain. But if the instruments remained the same, there is good reason to believe that, taking into account the traditionalism prevailing in that domain, the music itself has not much changed neither. Whatever the case, 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 dividing 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 keys 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.*

*The women-singers are the wives of the players, and like them belong to the musician-caste. They stand behind their husbands, holding in their left hand a tube of wrought iron (*karinya*), slit down the middle, with notches 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 whilst 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. This air is that of Kaira Bari, former king of Fouta Djallon; to it were adapted words in honour of Allahagi Fall Kaba, brother of Karamoko Tadibi.*

## 2. HARP-LUTE SOLO (*soron*), by Mamadi Dyubate

*The sound-box of this instrument is a large hemispherical calabash covered with a skin. The nineteen strings are attached to the neck of the instrument by plaited ox-hide rings and divided into two parallel sets on either side of a bridge pierced with two rows of holes and standing in the middle of the skin. Here, the musician improvises variations on the air of Samori, the famous Mandinka warrior who maintained a long resistance against the French conquest.*

*For a number of reasons — swing, treatment of the rhythm and of the melody, use of the chords, division of the playing between left and right hand — this piece recalls jazz piano technique. 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 would 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.*

Le musicien des chasseurs (A-6)  
The hunters' musician





### 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 *sonon* 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 Tadihi.

### 4. TAMBOUR D'EAU (*dyi dounou*)

Cet instrument est constitué par deuxalebasses contenant de l'eau, sur laquelle flottent, renversées, deux calebasses plus petites, qui sont battues à l'aide de deux louches en calebasse. Il est accordé approximativement en quarte et accompagné par deux autres tambours, un grand et un petit (*bara ba* et *bara den*, voir plus loin n° 7). Pour une danse de femmes.

### 5. FLUTE, CHŒUR DE FEMMES ET TAMBOURS

Ce genre de musique est généralement destiné à faire danser les chevaux des chefs, mais on la joue aussi pour d'autres fêtes, notamment celle de la circoncision. La flûte (*tami flé*), traversière, à tuyau ouvert et à quatre trous, est une écorce de liane détachée à chaud. L'embouchure est modelée avec de la cire. Les deux tambours (*bara*) sont les mêmes que ceux de la pièce précédente.

### 6. CHANT POUR LA DANSE DES CHASSEURS

Tout ici appartient à la confrérie des chasseurs (*dozo*) : la harpe-luth à six cordes (*dozo konou*, appelée aussi *bourounouba*), le musicien (*dozo séréwa*) qui en joue, les exploits que célèbre son chant, les femmes qui l'accompagnent en chœur, l'homme qui frotte un râcleur en métal (*karinya*), les sifflets (*dozo flé*), enfin la danse elle-même (*dozo don*).

### 7. TAMBOURS ET CHŒUR DE FEMMES

*Mousou bara*, « tambour des femmes », est le nom qui désigne à la fois la batterie et les rythmes battus pour cette danse (*mousou don*), qui est la danse traditionnelle des femmes. Comme le montrent les photographies, il y a ici trois tambours, mais pour être complète la batterie de *mousou bara* devrait comporter en outre un grand tambour à deux peaux et un ou deux tambours à tension variable. Le plus petit des trois (celui du milieu), dont la peau est clouée et qui ne porte pas de bruiteurs, fournit un *obstinato* 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 l'accompagner. Il est celui « qui regarde le pied ». Pour mettre au point cette chorégraphie très complexe, qui requiert une parfaite entente du tambourinaire et de la danseuse, 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 SONG

*La illah ila Allah*, "There are no gods but God", is the refrain of this dithyramb sung by Konde Kuyate, accompanied by Dyemori Kuyate on the harp-lute (*kora*). This instrument closely resembles the *sonon* except 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 side of the bridge. Konde Kuyate, who has one of the most beautiful voices in Guinea, sings the praise of certain high-ranking personnages, among whom is Karamoko Tadihi.

### 4. WATER-DRUM (*dyi dunu*)

This instrument is made of two calabashes filled with water on which float, face downwards, two smaller calabashes which are struck with two ladles also made out of calabashes. The drum is tuned approximately to a fourth and accompanied by two other drums, a big one and a small one (*bara ba* and *bara den*, see track n° 7). The water-drum is played for a women's dance.

### 5. FLUTE, WOMEN'S CHORUS AND DRUMS

This type of music is generally performed to make the chiefs' horses dance, but it is also played for other feasts, such as that of circumcision. The flute (*tami fle*), side-blown, with an open end and four fingerholes, is made of liana bark, peeled off under the heat. The mouth-piece is modelled in wax. The two drums (*bara*) are the same as those of preceding piece.

### 6. SONG FOR THE HUNTER'S DANCE

Everything in this piece belongs to the hunters' (*dozo*) brotherhood: the six-stringed harp-lute (*dozo konu*, also called *burunuba*), the musician (*dozo serewa*) who plays it, the deeds he celebrates in his song, the women's chorus that accompanies him, the man who rubs an iron scraper (*karinya*), the whistles (*dozo fle*), and the dance itself (*dozo don*).

### 7. DRUMS AND WOMEN'S CHORUS

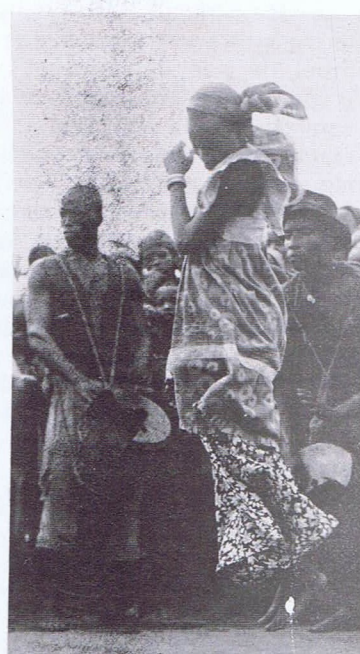
*Muso bara*, "women's drum", is the name designating both the set of drums and the rhythms played for that dance (*muso don*), which is the traditional one for the women. As the photographs show, there are three drums here, but in order to be complete, the set of drums for *muso bara* should also include a big drum with two membranes and one or two variable-tension drums. The smallest of all three (the one in the middle), whose skin is held on by nails and which does not have any buzzer, produces a strictly unchanging chronometric *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 think that it is the drum that leads the dancer, but, in 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 co-ordination 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 in the air, turning her back to them, and pursues her winged flight without a pause, always ending her course beside them.



La danse *mousou bara* (A-7)



*Muso bara* dance





## MUSIQUE BAOULÉ

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 faisaient la renommée de ses orfèvres, les pagnes celle de ses tisserands, statuettes et masques celle de ses sculpteurs.

Les enregistrements ont tous été faits au village de Atiéguakro, qui était à l'époque dans la subdivision de Toumodi, cercle de Dimbokro et qui est maintenant dans la sous-préfecture de Yamoussoukro. En 1952, la majorité des habitants de ce village pratiquait encore la religion traditionnelle, où le culte des ancêtres joue un rôle central.

## 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. Glaou est constamment accompagné par deux servants, l'un frappant une cloche (*kokoua*), l'autre soufflant dans une trompe faite d'un tuyau court plongeant dans une poterie, instrument secret (*soro*), obstinément dérobé aux regards. Glaou déambule, étale complaisamment sa force, trépigne, fait bruire ses sonnailles 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 des 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, forcenée et coupée de fréquents arrêts. Le chœur entonne allègrement 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 frotte la panse (*ntoua*) et les trépignements 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 que l'on vient de décrire. 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 succédés, 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.

2. DUO DE FLUTE (*kété*)

Après que, dans un court prélude, le premier flûtiste se soit mis en doigts, 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.



Glaou (B-1)  
Glaou

## BAULE MUSIC

Led by an heroic queen, the Baule left comparatively recently the dense tropical forest, which had for a long time been their domain, to settle upon fertile savanna land. The Baule kingdom was renowned for its magnificence, for the jewels wrought in solid gold by its goldsmiths, for the loin-clothes made by its weavers and the statuettes and masks of its sculptors.

All of the present recordings were made in the village of Atieguakro, which was in those days in the subdivision of Toumodi, Dimbokro circle and is now in the sub-district of Yamoussoukro. In 1952, almost all the inhabitants of that village were still practicing the traditional religion, in which the ancestor cult plays a central part.

## 1. CALL, ENTRANCE, AND DANCE OF GLAU

Glaou is the génie-protector of the village. He lives in the woods. The keeper of his cult is forewarned in a dream of his desire to appear. Glaou 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. Glaou is constantly accompanied by two servants, one striking a bell (*kokwa*), the other blowing a horn made of a short tube, its end thrust into a pot. The latter is a secret instrument (*soro*), carefully hidden away from general view. Glaou strolls about, making a showy display of his strength, stamping his feet and shaking the jingles around his ankles. 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, using aphoristic formulae couched in hermetic terms and filled with allusions to his legend. Finally a bell gives the cue for the dancing to begin, frenzied dancing, frequently broken by pauses. The chorus strikes up in a most ribald vein, being punctuated by three iron bells, one high, another medium, the last one low (*kokwa kan, sese and dan*), the scraping of a metal tube (*kwando*), the sound of a calabash being beaten upon (*ntwa*) and the tramping of Glaou. Among many African populations there can be found a mask, sometimes a number of masks, with a function comparable to that of Glaou. In most cases the coming out of these masks follows a scenario similar to the one just described. Of course everything is carried out over a fair length of time and the dancing and singing, generally beginning at nightfall, often lasts until dawn. Frenzied episodes alternate with almost complete pauses. In order to give a general idea of the manner in which the music develops in the course of this particular ritual, a number of successive episodes, each characteristic of the different stages, have been edited as one sequence, 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 in no way been cut.

2. FLUTE DUET (*kété*)

After a short prelude during which the first flute-player warms his fingers, the second makes a rather hesitant entrance, then the two instruments, tuned together, play in two parts. Both are six-holed, open-ended side-blown flutes.



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

L'instrument est tenu de telle sorte que la corde — qui est un ruban en liane — passe entre les lèvres de la bouche entre-ouverte. La main droite la frappe régulièrement avec une longue et fine baguette de bambou. La main gauche, qui tient l'arc, divise la corde à l'aide d'une courte baguette. Suivant qu'elle est ou non divisée, la corde rend deux notes différentes. En modifiant le volume de sa cavité buccale de manière à renforcer tel ou tel harmonique, le musicien obtient une mélodie qui se superpose aux deux notes de base. 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 équarri, reposant en travers de deux longerons en tronc de bananier. Il est joué par deux musiciens jouant 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-calabasse 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. BATTERIE ET CHANT POUR LA 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, signes de son extase). Puis, il entonne un chant 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*).

*One is made of reed, the other is a European recorder, the body of which has been transformed. This is music made simply for the love of Art. (Fragments).*

### 3. MUSICAL BOW SOLO

*The instrument is held so that the string — a strip of liana — passes between the lips of the half-open mouth. The right hand strikes it regularly with a long thin stick of bamboo. The left hand, which holds the bow, stops the string by means of a short stick. According to whether it is stopped or not, the string delivers two different notes. The musician modifies the volume of his mouth in such a way as to reinforce this or that harmonic, thus obtaining a melody superimposed over the two basic notes. The instrument is called *godye*, a word which elsewhere usually refers to a monochord fiddle.*

### 4. XYLOPHONE-SOLO (*dyomoro*)

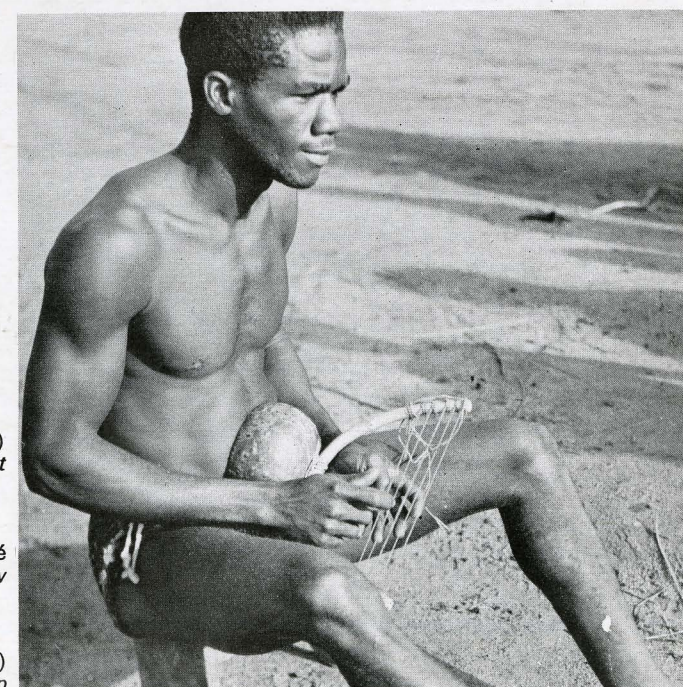
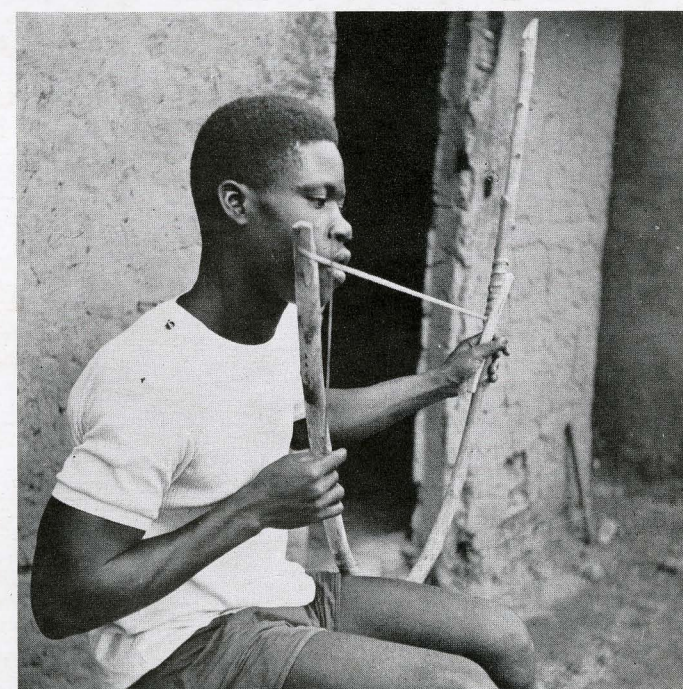
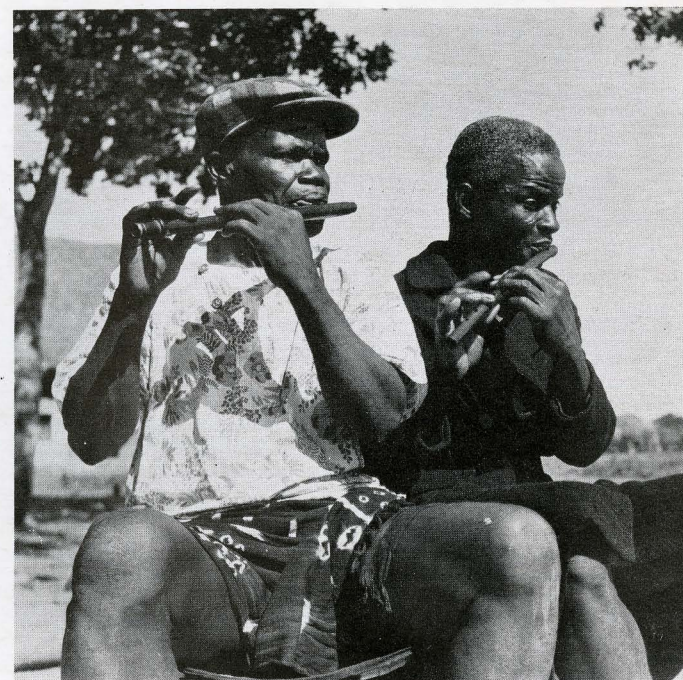
*The instrument is composed of six roughly hewn bars of hardwood, resting upon two side-bars made of banana trunks. It is played by two musicians, each one using two sticks. It is often played as a pastime by shepherds or by children set to watch-over the crops. (Fragments).*

### 5. MEN'S CHORUS AND HARP (*dyulu*)

*The forked harp, as its name implies, is a forked branch across which are stretched five strings. The resonator is made from a half-calabash. This is a drinking song. As can readily be seen 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. DRUMMING AND SINGING FOR A MEDICINE-MAN'S DANCE

*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 utters little cries — indicating his ecstatic state — along with a few words of prophecy. He then strikes up a song, chosen for the circumstance, which is taken up in a chorus by those present. The remarkable opposition of timbres emphasizes the melodic and polyphonic design of the percussion provided by three drums carefully tuned to one another — the two larger ones (*klin dan*) are beaten with bare hands, the smaller (*klin ba*) with a single stick — an iron bell and a rattle (*sekeseke*).*



Photographie de couverture : Les *balafola* Sidi Mamadi Dyoubaté (au centre), Sidi Karamon et Sidi Mousa (A-1).

Cet album est une nouvelle édition du disque précédemment publié sous les numéros MC 20.045 et LVLX 193. La notice a été revue et augmentée.

Cover photo: the *balafola* Sidi Mamadi Dyubate (in the middle), Sidi Karamon and Sidi Musa.

This album is a new edition of the record previously released under the numbers MC 20.045 and LVLX 193. The notes have been revised and enlarged.

Maquette de couverture : J.-M. CHAVY.

Duo de flûte (B-2)  
Flute duet

Arc musical ébrié  
Ebrie musical bow

Harpe fourchue (B-5)  
Forked harp