

## CHANTS MONGOLS ET BOURIATES

Les steppes mongoles ont vu naître et disparaître plusieurs empires nomades. Le chef du plus prestigieux d'entre eux, Genghis Khan, fut à l'origine de la nation mongole, dont les représentants sont aujourd'hui passablement disséminés. La République Populaire de Mongolie (ex-Mongolie Extérieure), fondée en 1924 à la suite d'une révolution socialiste, est le seul état mongol indépendant (1.250.000 habitants). Quelque deux millions de Mongols vivent en territoire chinois (région autonome de Mongolie Intérieure). Deux groupes constituent des républiques autonomes en U.R.S.S. : les Kalmouks dans la région de la Basse-Volga, et les Bouriates, intégrés dès le 17<sup>e</sup> siècle dans l'empire russe, aux alentours du lac Baïkal.

Dans leurs steppes, les Mongols élèvent conjointement cinq types de «museaux» : cheval, chameau, bovin (yak, vache et croisement), mouton, chèvre. L'homme intervient peu dans la vie des animaux. Traite, tonte, travail des peaux, façonnage du feutre, élaboration de laitages, telles sont les principales activités du pasteur, qui chasse également les bêtes à fourrures. La perpétuelle compagne du nomade, c'est sa yourte : tente ronde constituée d'un treillis de bois recouvert de feutre, que l'on peut monter en trente minutes. L'hiver les Mongols vivent isolés sur les versants abrités des collines, l'été ils se rassemblent autour des points d'eau. La vie collective est rythmée par deux grandes fêtes annuelles : le Mois Blanc, premier de l'année selon le calendrier lunaire, et le Naadam, en juillet, fête des «trois jeux virils» : lutte, tir à l'arc et course à cheval, assortie de manifestations oratoires et musicales publiques. La culture mongole donne une grande valeur à toutes les formes d'habileté, et en particulier à l'habileté intellectuelle, au talent oratoire et autres arts vocaux, quels qu'ils soient.

Dans la tradition mongole, ni la musique ni le chant ne sont à proprement parler des activités de spécialiste. Jadis tout le monde devait être capable de chanter et de jouer de la vièle lors des festins, sur la demande du maître des cérémonies. Si le jeune homme n'y parvenait point ou s'exécutait mal, il se couvrait de ridicule, encourait le blâme général, éventuellement une sanction corporelle, sous forme de coups sur les joues donnés avec une côte de mouton; il ne pouvait y avoir fête ni rite ni cérémonie sans chant.

Au «chant long» (*urty duu*) s'applique parfaitement la définition donnée par C. Brailoiu du chant long roumain : «mélodie infinie, dont l'interprète improvise l'architecture, à l'aide d'un jeu de formules constantes qu'il assortit, répète ou élude, selon son bon plaisir». En Mongolie, le chant long est chanté en solo, par les hommes comme par les femmes. Il est éventuellement soutenu par l'accompagnement d'une vièle ou d'un luth s'efforçant d'être à l'unisson. Plus ses vocalises sont longues et amples, et ses fioritures développées, plus le chanteur est apprécié de l'auditoire. Le chant est exécuté à pleine voix, le souffle pouvant être repris au moment où l'on veut, pourvu que ce soit le plus rarement possible et que cela ne compromette pas les effets d'ornementation. Les mêmes paroles peuvent être chantées sur des airs divers; pareillement, une mélodie peut porter des paroles différentes : il peut arriver qu'un chanteur, aimant particulièrement une mélodie ou s'y sentant plus à l'aise que dans toute autre pour ses vocalises, se serve toujours d'elle quelles que soient les paroles. En outre le chanteur dispose d'une assez large marge d'improvisation musicale (et verbale) à laquelle le public est très sensible.

Les chants sont strophiques (le plus souvent quatre vers) et ne comportent pas de refrains proprement dits, mais les répétitions s'y rencontrent à profusion, donnant de l'unité au texte : répétitions de mots d'une strophe à l'autre dans des contextes différents, répétitions de contenu sous une forme différente. Ce double parallélisme — phonétique et sémantique — est une des lois du genre.

Les textes sont en vers, rimant en leur début, souvent allitérés et assonancés. Ils comportent un nombre

## MONGOL AND BURIAT SONGS

*The Mongolian Steppes have seen the birth and extinction of several nomad empires. Genghis Khan, the leader of the most famous of these, has his place in history at the birth of the Mongolian nation, the representatives of which are today somewhat scattered. The people's Republic of Mongolia (ex-Outer Mongolia) founded in 1924 following a socialist revolution, is the only independent Mongolian State (1,250,000 inhabitants). However some two million Mongols live in Chinese territory (Autonomous Region of Inner Mongolia). And two groups constitute autonomous republics within the U.S.S.R. : the Kalmuks in the Lower Volga region, and the Buriats living around Lake Baikal, who, from the 17th Century onwards, were integrated into the Russian Empire.*

*In their steppes, the Mongols breed conjointly five kinds of «muzzle» : horses, camels, bovines (yaks, cattle and their hybrids), sheep, and goats. Man intervenes but little in the life of these animals. Milking, the making of milk-products, shearing, the treatment of hides, the making of felt, such are the principal activities of the herds-man who also hunts animals for their fur. The everlasting companion of the nomad is his yurt : a round tent consisting of a wooden trellis with a felt cover that can be put up in thirty minutes. In winter, the Mongols retire to the sheltered slopes of the hills; and in Summer they gather around the watering-places. Their collective life is marked by two great annual festivals : that of the White Month — the first in the year according to the Lunar Calendar, and, in July, that of the Naadam — the festival of the Three Manly Games : i. e. wrestling, archery, and horse-racing with its attendant public speeches and music-making. In Mongolian culture great stress is laid upon all forms of skill : in particular intellectual skill, oratorical talent and all other vocal arts whatever they may be.*

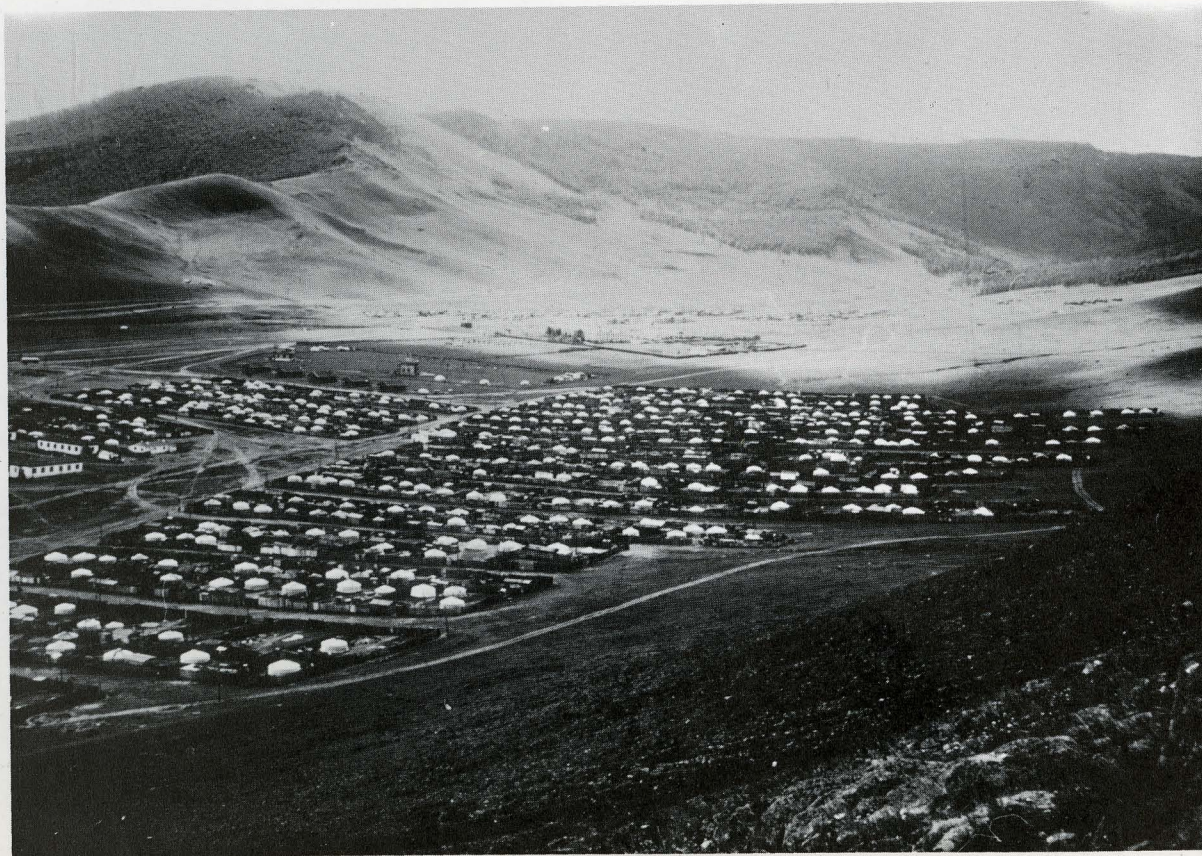
*In Mongolian tradition, neither music nor singing can strictly-speaking be described as specialist activities. In the past, everyone was expected to be capable of singing and playing the fiddle at festivals when called upon by the master of ceremonies. If a young man could not do so or put up a bad performance, he was covered in ridicule, was subject to general reproof and sometimes even to corporal punishment (he was beaten across the cheeks with a sheep's rib), for there could be neither festival, nor ritual, nor ceremony without at least a song.*

*The definition of the Rumanian long song given by C. Brailoiu perfectly fits the case of the urty duu, the «long song» of the Mongols : «an endless melody in which the performer improvises the structure making use of a set of fixed formulae that he puts together, repeats or*

*leaves out at will». In Mongolia, the long song is sung as a solo by men or women and may in some cases be backed by a fiddle or lute striving to provide a unisson accompaniment. The longer and ampler his vocalisations, the more developed his decorations, the more a singer will be appreciated by his listeners. The song is put-over in a full voice and breath may be taken at any point, but this should be done as rarely as possible and without interfering the decorative effects. The same words may be sung to different tunes; and one tune can likewise have all sorts of different words. A singer may also take a particular liking to one melody and always use it whatever the words may be. Furthermore, the singer has at his disposal a fairly wide scope for musical (and verbal) improvisation to which the public is very sensitive.*

*Songs consist of verses (mostly of four lines) and do not have what can really be called choruses, but one finds a large number of repetitions which give unity to the text. This can mean taking words from one verse using them in different contexts in other verses, or repeating the same content in different forms. This double phonetic and semantic parallelism is one of the laws implicit in the genre.*

*The texts are in verse rhyming at the beginnings of the lines and with much use of alliteration and asso-*



1. Faubourg d'Ulan-Bator.  
Suburb of Ulan-Bator.





2. Ces trois yourtes abritent une unité nomade.  
These three yurts are the home unit of a nomad family.

irrégulier de syllabes apparemment «vides», destinées avant tout à servir de support au développement des vocalises, et aussi à unifier la couleur vocalique de la phrase. Une règle d'harmonie répartit en effet les voyelles en deux séries mutuellement incompatibles : «masculine», *a, o, u*, et «féminine», *e, ö, ü*, la voyelle *i* étant neutre. Ces syllabes «vides» disparaissent évidemment lorsque le chanteur récite ce qu'il vient de chanter.

Traditionnellement lié à la représentation de la steppe, le chant long est imaginé étiré comme elle. D'où le parti-pris de lenteur et de longueur dans l'exécution, d'où aussi l'ambitus des vocalises où l'on remarque, par ailleurs, de fréquents passages en voix de tête. La qualification de «long» indique que toute l'emphase est mise sur l'aspect musical du chant, à la différence des autres types de chants, axés sur le contenu. Par conséquent, le chant long est incompatible avec toute forme d'activité laborieuse. Il peut intervenir dans certaines cérémonies une fois achevé le rituel spécifique. Actuellement il est surtout chanté pour accompagner la chevauchée du cavalier dans la steppe ou pour servir de divertissement lors des fêtes informelles, ou encore exprimer le vague-à-l'âme d'une pastourelle esseulée, ou la rêverie d'un berger. Cette relative liberté quant aux circonstances d'exécution va de pair avec celle des thèmes évoqués. L'amour y est toutefois le thème central, envisagé sous toutes ses formes : amours de jeunes gens, admiration du cheval, nostalgie du pays (tous trois souvent associés), affection pour la famille, etc... Le ton est parfois celui d'un lyrisme débridé, volontiers mêlé d'une pointe d'ironie, voire de dérision.

Cependant les chants au ton trop nostalgique ou plaintif (comme par exemple A-1, 4, 5) ou au thème trop particulier (comme A-3) n'ont pas leur place dans une atmosphère de fête. Si le chant long est exécuté en public, c'est obligatoirement après avoir mangé et bu, et avec l'accord de l'assistance ou plutôt sur sa demande si l'exécutant est une femme. Sur la paume droite du chanteur, repose, sur une écharpe de soie, un bol rempli de lait cuit, fermenté ou distillé (blanc, donc faste), qu'il goûte avant d'avoir chanté mais ne vide qu'après.

Un grand nombre de chants liés à des circonstances particulières (mariage et autres fêtes familiales et publiques, festivité liée à la fabrication du premier lait de jument fermenté de l'année, tir à l'arc, apprivoisement des animaux ou préparation du cheval à la course etc...) sont exécutés sur des mélodies et avec une ornementation qui les apparentent aux chants longs. Toutefois l'accent est mis ici sur les paroles, dont on attend qu'elles soient efficaces. Les textes en sont beaucoup plus longs, souvent chantés en alternance par deux chanteurs représentant deux parties qui dialoguent.

Le «chant court» (*bogino duu*) est le genre le plus vivant aujourd'hui. Les exigences formelles sont assez souples, et le style d'exécution ne requiert pas un souffle aussi puissant que le chant long. Sans être un véritable chant de travail, le chant court a un rythme qui lui permet de s'adapter à un travail. Il offre la plus grande variété de thèmes et de modalités d'exécution : ses sujets vont de la satire (bouffonneries narquoises visant les lamas-pèlerins par exemple) à la chanson à boire, ou à l'exhortation du cavalier à son cheval, dont l'allure doit suivre le rythme du chant, etc...

Malgré l'ancienneté de certains instruments, la musique instrumentale, en tant que telle, est relativement peu développée, les instruments sont surtout destinés à accompagner le chant. D'une manière générale, l'échelle observée dans la musique mongole, tant vocale qu'instrumentale, est pentatonique, sans demi-ton.

Quant au chant bouriate, en principe il est toujours lié à un événement et donc exécuté en des circonstances spécifiques. L'échelle est pentatonique comme en Mongolie, mais l'ambitus est plus restreint et l'ornementation réduite. La voix doit être puissante, le son clair. Les Bouriates relient consciemment le chant de type «long» à la vie pastorale : l'on ne rencontre en effet de chant long bouriate que dans les zones steppiques d'élevage.

nance. They contain an irregular number of apparently «empty» syllables which serve mainly as a support for the development of the vocalisations, but also unify the vocal colour of the phrase. In fact, a rule of harmony divides the vowels into two mutually incompatible series i. e. «masculine» *a, o, u*, and «feminine» *e, ö, ü*, the vowel *i* being neuter. These vowels disappear, of course, whenever the singer recites what he has just sung.

The long song, traditionally bound-up with the representation of the Steppe, is thought of likewise as stretching-out endlessly. From this stems the need for slowness and length in the execution and also the ambitus of the vocalisations in which may be noted frequent passages in falsetto. The qualification of «long» indicates that the whole emphasis is placed upon the musical aspect of the song; this differentiates it from other types of song centred on the content. Consequently, long songs are incompatible with all forms of work-activity. Nevertheless, they are sometimes sung in certain ceremonies after the completion of a specific ritual, or they can accompany a horseman's ride across the Steppe, or constitute a favourite diversion during informal celebrations; or, yet again they can be the expression of a lonely herdsman's melancholy or a shepherd's daydream. This comparative liberty as regards the circumstances of the execution goes hand-in-hand with the themes evoked. In any case, love envisaged in all its aspects is the central theme : young love, admiration for a horse, nostalgia for the homeland (all three of which are often associated), parental affection, etc... The tone is sometimes that of unbridled lyricism readily punctuated with bits of irony or even derision. Nevertheless, songs of too nostalgic or plaintive a vein (such as A-1, 4, 5) or with specific themes (like A-3) have no place in the atmosphere of a festival. The long song, if it is performed in public, is always sung after eating and drinking and with the consent of those present or, rather, at their request if the performer is a woman. In the palm of the right hand of the singer, resting upon a silk scarf, is a bowl of boiled, fermented or distilled milk (white and, therefore, lucky). This the singer tastes before the performance but he only drains it after having sung.

A large number of songs sung for particular circumstances (weddings and other family and public celebrations, festivities connected with the making of the first fermented mare's-milk of the year, archery contests, the breaking-in of animals or the preparation of a horse for a race, etc...) are performed to melodies and using a type of decoration which links them with the long songs. Here, however, stress is laid upon the words of which a certain efficacy is expected. Often the texts are much longer and sung in alternation by two singers acting as two dialoguing parties.

The «short song» (*bogino duu*) is the type most alive today. The formal limits are fairly flexible and the style of the performance does not necessitate as much breath as the long song. Although the short song cannot be called a work-song, it has the sort of rhythm which enables it to be adapted to a work-situation. It illustrates the greatest variety of themes and techniques of performance. The subject-matter can be anything from satire (snide remarks directed at lama-pilgrims, for example), to drinking-songs; or else the short song can have to do with the relationship between a rider and his horse, whose gait should correspond to the rhythm of the song, etc...

Instrumental music, as such, is comparatively little-developed, in spite of the fact that certain instruments are very ancient; they are mostly employed to accompany songs. Generally speaking, the scale used in Mongol music, both vocal and instrumental, is pentatonic without semitones.

As far as Buriat singing is concerned, it is, in principle, always connected with some event, and thus performed in specific circumstances. As in Mongolia, the scale is pentatonic; but the ambitus is more restrained and the decoration less elaborate. The voice must be powerful and the note clear. The Buriat consciously associate the «long» type of song with pastoral life and, in actual fact, one only meets with Buriat long songs in the Steppe zones where animal husbandry is practised.

Note on the transliteration :  
x corresponds to the Spanish jota, or to the German hard ch in «Bach»; z = dz; c = ts; the sign <sup>^</sup> marks palatalization : c - ch.



3. Rencontre dans la steppe (A-1)  
A Steppe encounter.

Note de la translittération :  
x correspond à la jota espagnole ou au ch dur allemand de Bach; z = dz; c = ts; le signe <sup>^</sup> indique une palatalisation : c = tch.



## CHANTS MONGOLS

## 1. CHANT D'AMOUR NOSTALGIQUE

Mon espiègle cendré, je voudrais le monter xöö  
 Au sein d'un autre troupeau il s'est ensauvagé, j'en suis privée xöö  
 Chez mon garçon bien-aimé je voulais aller xöö  
 Les gamins du voisinage s'en sont gaussés, je suis bien en peine xöö

Alia saarilyгаа unaja daa l gesen jumaa xöö  
 Ajlyn aduund xulzaagaad aldav aa xöö  
 Amrag xүүdee oç'jo doo l gesen jumaa xöö  
 Ajlyn bagaçuud šolood gor'gūj dee xöö (\*)

*My mischievous grey, I want to ride him, xöö  
 In the midst of another herd he's become wild, and I have to do without him xöö  
 The boy I love, I wanted to go to him, xöö  
 The local kids poked fun at me, and I am truly sad, xöö (\*)*

Comme dans presque tous les chants d'amour le cheval intervient à la fois en tant que représentant symbolique de l'être aimé avec lequel il est mis en parallèle pour créer le balancement qui caractérise la poésie mongole, et en tant que monture indispensable aux rencontres.

*As with almost all love-songs, the horse intervenes simultaneously as the symbolic representative of the loved one (creating a parallelism), and as a steed necessary for any meeting.*

## 2. CHANT A LA GLOIRE D'UN CHEVAL

D'allure tout juste paisible  
 De belle crinière  
 D'œil sombre  
 C'est mon cheval aubère xöö

Dömon dömgörxön gišgüuntej  
 Sajxan deltej  
 ᠪaraaxan nüdtej  
 Sarga mor' min' xöö

Début d'un chant long. La gloire du cheval rejaillit sur le cavalier.

## 2. SONG TO THE GLORY OF A HORSE

*With his only just calm action,  
 With his fine mane,  
 With his dark eyes,  
 There's my roan horse, xöö.*

*The beginning of a long song. The glory of the horse reflects upon the rider.*

## 3. ELOGE DU GOBI ET DU CHAMEAU

Dans les hauts arbres du gobi  
 Locustes et criquets passent l'automne  
 Dans les hauts arbres saxaul  
 Criquets et sauterelles bourdonnent

Govijn öndör modond  
 Golio carcaa namaržina  
 Zagijn öndör modond  
 Carcaa nömrög dongodno

Sur mon fringant chameau roux  
 Je franchirai le gobi de Galba xöö  
 A son soleil chaud comme du feu  
 Je ne me suis même pas brûlé

Gangan ulaan temeegeer  
 Galbyn govijg tuulna xöö  
 Gal šig xaluun narand n'  
 Gandaž javsangūj bi čin' xöö

Ce chant court évoque la vie pastorale en région de gobi (= «semi-désert»)

## 3. EULOGY OF THE GOBI AND THE CAMEL

*In the tall trees of the gobi,  
 Locusts and crickets spend the Autumn.  
 In the tall saxaoul trees,  
 Crickets and grasshoppers hum.  
 On my lively russet camel,  
 I'll cross the Galba gobi, xöö  
 In its sun, hot as fire,  
 I'm not even scorched.*

*This song evokes pastoral life in the gobi (= «semi-desert»).*

## 4. CHANT LONG : MÉSAVENTURE DE CHASSE

Sur ton petit aubère à tiques  
 Franchis le gobi de Šarga  
 Ton chamois aux bois fourchus  
 Sans le blesser, poursuis-le

Šalzat baaxan šargaaraa laa  
 Šargyn govijg tuulaaraj daa  
 Šalaa evertelj oonygoo  
 Šarxduulalgūj namnaaraj daa

Sur ton cendré à la crinière en houppe  
 Franchis le gobi de Xүүs  
 Ton cerf aux bois ramifiés  
 Sans lui dresser d'embûches, poursuis-le

Xöxlön deltej borooro  
 Xүүsijn govijg tuulaaraj daa  
 Xöxlön evertelj bugyгаа  
 Xöndöldүүлгūj namnaaraj daa

Ces deux strophes sont le prélude d'une complainte rappelant la mésaventure de deux frères à la chasse. Par inadvertance l'aîné a tiré sur son cadet, et se lamente sur sa maladresse auprès de son frère mourant. Celui-ci, sans lui garder rancune lui recommandera de ménager ses parents et de leur donner son cheval pommelé.

## 4. LONG SONG : A HUNTING ACCIDENT

*On your little dappled roan,  
 Cross the Šarga gobi.  
 Your chamois, with its forked antlers,  
 Chase it but don't hurt it.*

*On your grey with the bobbed mane,  
 Cross the Xүүs gobi.  
 Your red deer, with its branched antlers,  
 Chase it, but don't trap it.*

*These two verses are the prelude to a lament recalling the misfortune of two brothers on a hunt. The elder has inadvertently shot the younger and bewails his clumsiness to his dying brother. The latter, not bearing him any grudge, advises him to be tactful with his parents and asks him to give them his dapple-grey horse.*

## 5. CHANT COURT : LES QUATRE SAISONS

Émergeant du cycle des quatre temps  
 En nos mois d'été abondant, [voilà] l'univers xöö  
 Ma verte terre a bleui  
 Que mon âme jadis bouleversée ne s'émeut-elle?

Dörvön cagijn ergeltees  
 Delger zuuny maan' sard delxij lee xöö  
 Nogoo gazar min' xöxööröod bajx n' ee  
 Denselsen setgel min' jaguuxandaa domgörxön bolž min' ee

*Emerging from the four-time cycle,  
 In our plentiful Summer months, (there lies) the world, xöö.  
 My green earth has turned to blue.  
 How can my soul, which was troubled, not be moved?*

Ce couplet de chant court est encadré de deux passages exécutés dans le style du chant long, sur des syllabes vides, parmi lesquelles le xöö caractéristique. C'est une évocation de l'enfance, et des amitiés — perdues depuis — qu'elle connut au rythme des saisons. Le «bleu» de la terre exprime l'arrivée à maturité des herbes.

## 5. SHORT SONG : THE FOUR SEASONS

*This couplet of a short song is framed by two passages performed in the style of a long song using «empty» syllables including the characteristic xöö. It is an evocation of childhood and friendships, since lost — experienced to the rhythm of the seasons. The «blue» of the earth expresses the maturing grass.*

## 6. HYMNE AU CHEVAL

Solo de morin-xuur, «vièle-cheval», le plus fameux des instruments mongols (vièle : terme générique pour désigner les instruments à archet). Selon la légende, il naquit des caresses prodiguées à son coursier mort par un cavalier stellaire que son amante voulut retenir en privant le cheval de ses ailes. Ses cris se firent sonores, et les lamentations du cavalier se firent chants. C'est un instrument exclusivement masculin. Il reproduit ici l'air d'un hymne à la gloire d'un cheval qui a gagné une course. L'hymne, magtaal, est un genre exécuté solennellement, dans un style et selon un rythme proches de ceux des fragments chantés de l'épopée, sans ornementation. Il existe une mélodie spéciale pour chaque type d'épisode évoqué. Chant de louange, le magtaal est un genre toujours vivant.

## 6. HYMN IN PRAISE OF A HORSE

*Solo played on the morin xuur «horse-fiddle», the best-known Mongol instrument. According to legend, the instrument was born as a result of caresses that a star-rider gave to his dead steed. Its wings had been cut-off by the rider's sweetheart in order to prevent him from going away. The horse's tail-hair began to sound; and the lamentations of the rider became songs. This instrument is used by men only. The air played here is a hymn to the glory of a horse that has won a race. The hymn, magtaal, is of a type performed with solemnity in a undecorated style and with a rhythm very close to that of sung fragments of the epics. There exists a special melody for each type of episode evoked. A song of praise, the magtaal, is, as a genre, still very much alive today.*

## 7. CHANT LONG D'AMOUR FILIAL

Sur la berge du lac aux roseaux  
 C'est mon preste cheval isabelle  
 Ceux qui m'ont élevé d'une humeur immuable  
 Ce sont mon père et ma mère

Xulast nuurnyn xövöön deer  
 Xurdañ xaliun mor' min' ee  
 Xuvirsgūj zangaar n' ösgösön  
 Aav eezij xojo min'

Premier couplet du premier chant exécuté lors des «fêtes d'âge» des parents, au soir de leur vie.

## 7. LONG SONG OF FILIAL LOVE

*On the edge of the reedy lake  
 There's my nimble light-bay horse.  
 Those who, with unchanging humour, brought me up  
 They are my father and my mother.*

*This is the first couplet of the first song performed during the «feast of old age» for parents, in the twilight of their lives.*

(\*) vers dicté et convenant au sens, mais la chanteuse a rechanté ici le 2<sup>e</sup> vers.

(\*) this line was dictated by the singer and fits in with the sense, but when singing she repeated the second line.



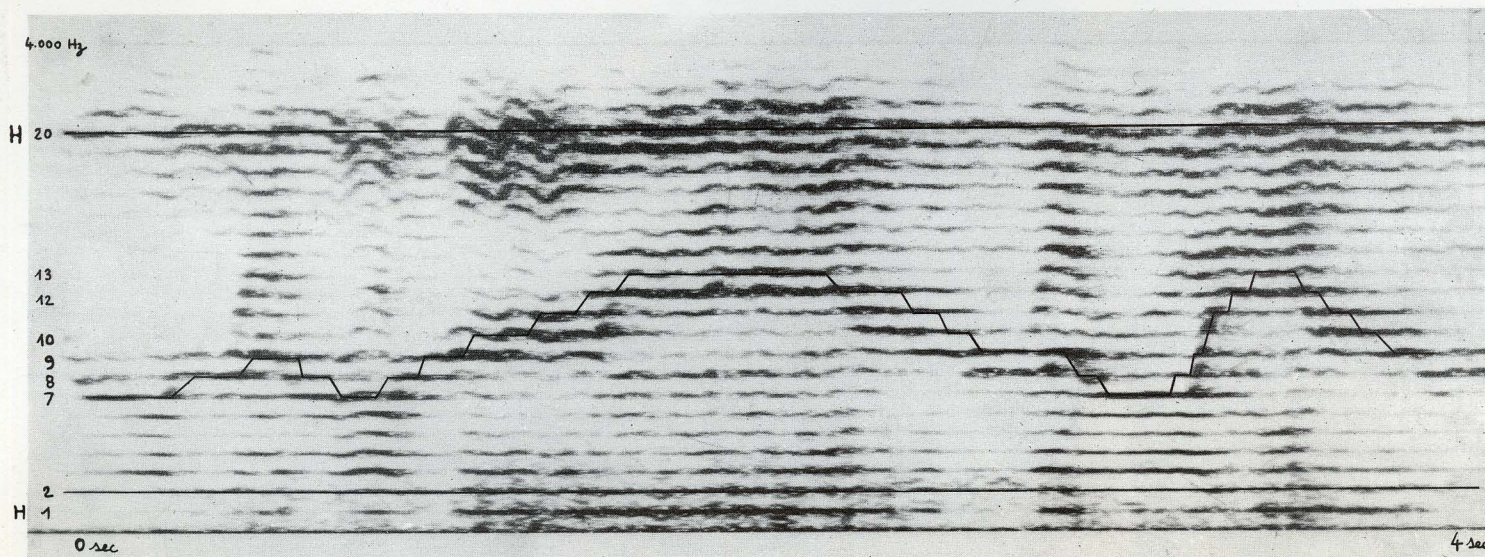


4. Joueur de «vièle à tête de cheval» (A-6).  
Man playing a «horse-head» fiddle.



5. Dans cette «tête de cheval» les chevilles sont des oreilles (A-6).  
In this «horse-head», the tuning pegs are also the ears.

Ce sonagramme, réalisé dans le laboratoire d'analyse du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, montre le spectre de la voix du chanteur. L'analyse, faite à double vitesse, porte sur un fragment de 4 secondes dans la bande de fréquence : 0 - 4.000 Hertz. Comme on sait, un son quelconque se décompose en une fréquence fondamentale et en une série de partiels parmi lesquels les harmoniques, multiples entiers de cette fréquence fondamentale. Ce sont en partie le nombre, l'intensité, l'ordre d'apparition et de disparition de ces harmoniques qui permettent de différencier les timbres. Le chanteur émet un bourdon dont la fréquence est  $mi_3$  - 165 Hz. Cette fondamentale étant peu visible sur le tracé du fait de sa faible intensité, c'est son octave à savoir l'harmonique 2 qui a été dessiné en trait plein. En plus du bourdon, dont il faut noter la stabilité en hauteur, le chanteur exécute une ligne mélodique constituée par des harmoniques réparties dans deux zones principales. La première se situe autour des harmoniques 7, 8, 9, et 10 c'est à dire  $ré_6$ ,  $mi_6$ ,  $fa_6$  et  $sol_6$  et les harmoniques 12 et 13 c'est à dire  $si_6$  et  $do_7$ ; la seconde zone se situe autour de l'harmonique 20 c'est à dire  $sol_7$  de fréquence 3.220 Hz. D'autres analyses ont indiqué que le chanteur émettait 48 harmoniques.



This sonagram, made in the laboratory of the Ethnomusicology Department at the Musée de l'Homme shows the spectrum of the singer's voice. It is an analysis of a 4 second-long fragment made at double speed in the frequency-band 0 - 4000Hz. As well known any sound can be decomposed into one fundamental frequency and a series of overtones among which there occur harmonics, whole multiples of the fundamental frequency. The number, the intensity and the order of appearance and disappearance allow one to differentiate one tone-colour from another. Here, the singer emits a drone at a frequency of 165Hz, or  $E_3$ . This fundamental is rather difficult to see on the sonagram due to its very feeble intensity; it is its octave, i. e. harmonic n° 2 which appear as a thick line. Apart from the drone, which has a pitch stability worthy of note, the singer produces a melodic line centred on two principal zones. The first one occurs around harmonics 7, 8, 9, and 10, giving  $D_6$ ,  $E_6$ ,  $F_6$ ,  $G_6$ , also around harmonics 12 and 13 giving  $B_6$  and  $C_7$ ; the second zone occurs around harmonic number 20 or  $G_7$  with a frequency of 3,220 Hz. Other analyses have shown that the singer emitted 48 harmonics.

EXÉCUTANTS / PERFORMERS

Lündüg-Covdon  
Namšir  
Pürevsüren  
Očirbat

A-1, 2, 3 à Xužirt  
A-4, 5 à Xužirt  
A-6, 7 à Arvajxeer  
A-7 à Arvajxeer

Čerennadmid  
Čimiddorz  
Čogdov  
Danzanov

B-1, 2 à Arvajxeer  
B-3 à Ulanbator  
B-4 à Ulanbator  
B-5 Inzagat

V. Sagžiev  
Sešegmaa  
Arsaanova  
Cyrenova

B-6 à Baragxan  
B-7 à Baragxan  
B-8 à Baragxan  
B-9 à Kurimkan



## CHANTS MONGOLS (SUITE)

## 1. AIR DE FLÛTE

*Combon tuurajtaj xüren* : « le brun aux sabots en forme de coupe ». La flûte, *limbe*, est une flûte traversière, en bambou, à neuf trous (celui du bas est bouché). Elle est fabriquée par les bergers qui en jouent pour meubler les longues heures de garde des troupeaux, ou pour amadouer les femelles (pour qu'elles acceptent d'être têtées par des orphelins) ou pour apprivoiser les petits.

## 2. IMITATION DE FLÛTE « PAR LE NEZ »

Le même air est cette fois chanté, et non pas joué; le chanteur « joue de la flûte par le nez » (*xamaraar limbedex*). Une partie de l'air passe effectivement par le nez. Ses lèvres sont légèrement entr'ouvertes, mais ne bougent pas, seules les commissures tremblent un peu. Ses joues sont tendues au point que l'effort le laisse en sueur. C'est le jeu de la langue qui détermine la mélodie. Qui possède cette technique, peut imiter n'importe quel air.

## 3. « VOIX-GUIMBARDE »

Le *xöömij* est une autre technique acrobatique de la voix. Au propre, le terme de *xöömij* signifie « pharynx », mais il désigne aussi l'émission simultanée de deux voix, l'une rappelant le son fondamental de la guimbarde (son obtenu dans le fond de la gorge) et l'autre, résultant d'une technique analogue à celle de B-2. L'effet de résonance dans l'aigu qui apparaît sur le sonagramme, n'est ni recherché, ni ressenti par l'exécutant. Rien ne se manifeste extérieurement si ce n'est une grande tension des muscles des joues, le léger tremblement des commissures et la sueur qui perle au bout d'une minute. Les différents sons sont obtenus en modifiant la forme de la cavité buccale, comme pour prononcer les voyelles de la langue parlée : l'ébauche d'une voyelle postérieure rend un son grave, celle d'une voyelle antérieure, un son aigu. Cette spécialité n'est pas plus rare que la précédente. Toutefois la sédentarisation progressive ne favorise ni l'éclosion ni le développement de ce genre de talents. Par analogie avec les capacités de contact avec les forces surnaturelles — surtout dans la divination — que supposait le jeu de la guimbarde, on prêtait naguère aux hommes pouvant *xöömijlōx* des pouvoirs du même ordre. Chez les Tuvin, population voisine (au nord-ouest), on parle d'hommes produisant ainsi trois et même quatre voix simultanément.

## 4. CHANT DE TIR A L'ARC

*Uuxaj* est une exclamation spécifique du tir à l'arc, qui est chantée sur une mélodie particulière, formellement apparentée au chant long. On distingue trois *uuxaj* successifs, préluant à des paroles aujourd'hui oubliées, mais qui étaient toutes des « *uuxaj* (= bravo) de corde » : le premier, très bref, d'« invitation de la flèche », est suivi sans coupure d'un « *uuxaj* de joie » lorsque la flèche atteint son but, auquel succède après une pause le « *uuxaj* du compte des points ». Ce sont les partenaires du tireur et les arbitres qui chantent. S'il a perdu le rôle qu'il avait jadis à la guerre ou à la chasse, le tir à l'arc est resté une activité favorite, à mi-chemin entre le jeu et le sport. Lui fait pendant, en hiver, le tir à l'astragale (osselets tirés d'une chique-naude) qui conserve la même terminologie et les mêmes accompagnements vocaux.

## CHANTS BOURIATES

## 5. CHANT DE TIR A L'ARC

Chez les Bouriates, en revanche, on se souvient de certaines paroles variables selon les régions — comme les mélodies du reste —; elles évoquent en général la rapidité fulgurante de la flèche, sa pointe dorée, et l'engagement à atteindre son but. Elles avaient autrefois un caractère plus ou moins conjuratoire.

## 6. CHANT DE CHASSE

Celui qui va beaucoup par les bois, sache-le  
C'est le Toungouse, dit-on, sache-le  
Celui des nôtres qui va beaucoup par les monts  
C'est l'Orton, dit-on  
Notre écureuil qui allait par les bois, sache-le  
Sera un ajout à la taxe d'automne  
La couche de notre écureuil  
Est au faite d'une combe pure, sache-le  
Tirons donc le précieux écureuil blanc, sache-le  
Il sera un ajout à la taxe de printemps, sache-le

.....

La couche de notre zibeline  
Est au faite d'une combe boisée, sache-le  
Notre zibeline attrapée d'une main preste  
Sera un soutien à l'état soviétique

Ce chant presque parfaitement syllabique, est composé d'une suite de doublets répétant la même phrase mélodique. L'existence d'un demi-ton entre les deux tons supérieurs est semble-t-il une particularité du chanteur lui-même (un chasseur d'ours de 76 ans). Les paroles résultent d'une adaptation personnelle d'un vieux chant. Sous le régime tsariste, les impôts étaient payés en fourrures précieuses : les zibelines font la célébrité du pays Barguzin. Les chants de chasse relevaient à l'origine de la conjuration : on avait recours aux esprits-maîtres de la forêt, de la montagne ou du gibier, dont on sollicitait l'aide grâce à des libations, des récits et des chants. Tout groupe de chasseurs comprenait son chanteur et son conteur, qui tous les soirs évoquaient les plus fameux chasseurs, l'évocation étant par elle-même efficace. On ne saurait d'ailleurs, sans compromettre la chasse, conter des balivernes ni chanter des chants futiles ou non appropriés.

## 7. CHANT EN L'HONNEUR DES PARENTS

Mon père qui m'a mise dans un berceau  
En bois d'arbre de la haute montagne  
Ma mère qui m'a emmaillottée  
Dans une fine peau d'agnelet  
Mon père qui m'a mise dans un cercle  
En bois d'arbre de la lointaine montagne  
Ma mère qui m'a emmaillottée  
Dans une vraie peau d'agnelet

Variante barguzin d'un chant appartenant à un cycle de chants d'amour filial, comme en chante une jeune femme à ses parents lorsqu'elle revient les voir pour la première fois après son mariage. Ses parents lui répondent par un chant d'affection.

Ojdoos jexe le jabamgaj gyš  
Xamnagan gelsengee le boloon daa gyš  
Xadaaraa jexe le jabadag mnaj  
Orton gelsengee le boloon daa  
Ojdoos le jabahan xeremen mnaj gyš  
Namarajn albanda neneri  
Xermenejmni xonolgo  
Seberxen jalgajn oroïdo gyš  
Xünde le sagan xermenije buudaşgaja  
Xabaraj albanda le nenerij me gyš

.....

Bulganajmnaj xonolgo  
Burtag jalgajn oroïdo gyš  
Buşuu garaar barihan bulgamni  
Sov'jeed gürende xüdejelberi boloxyjema

Under le xadajn modoor le  
Ulgy xehen abamni  
Uzür le xürbe le arahan soo  
Mansylahan eezymni

Xojtol xadajn modoor le  
Saxarig xehen abamni  
Xonin le xürbe arahan soo  
Mansylahan eezymni

## MONGOL SONGS (CONTINUED)

## 1. AIR PLAYED ON THE FLUTE

*Combon tuurajtaj xüren* : « the dark one with the bowl-shaped hooves ». The limbe is a transverse flute made of bamboo and with nine holes (the lowest of which is blocked). It is made by the shepherds who play it to while away the long hours guarding their flocks, also to quieten the females (so that they accept to be suckled by orphans) and to quieten lambs...

## 2. IMITATION OF THE FLUTE « WITH THE NOSE »

This is the same melody, but instead of being played, it is sung; the player « flutes with his nose » (*xamaraar limbedex*). Some air really does pass through the nose. The player's lips are slightly parted but do not move; only the corners of the mouth tremble slightly and the cheeks are tensed. This tension brings him out in a sweat. The melody comes from the movements of the tongue. Anyone who possesses this technique is able to reproduce any melody.

## 3. « JEW'S HARP-VOICE »

The *xöömij* is another acrobatic vocal technique. Strictly speaking, the term *xöömij* means « pharynx »; but it is also applied to the simultaneous output of two voices, one of which is reminiscent of the fundamental note of a Jew's harp (a sound obtained deep in the throat), the other being produced by a technique similar to that of B-2. The very high-pitched resonance to be seen in the sonagram is neither desired nor noticed by the performer. Nothing can be seen from the exterior except for great tension in the cheek-muscles, slight trembling at the corners of the mouth, and beads of sweat that stand out after about a minute. The different notes are obtained by modifications in the shape of the buccal cavity, this being shaped in such a way to pronounce the vowels of the spoken language : the equivalent of a posterior vowel yields a low note and that of an anterior vowel a high note. This speciality is no more rare than the foregoing. Nevertheless, the growth of sedentary habits does nothing to encourage the spread and development of talents such as these. In former times, men who could « *xöömijlōx* » were said, by analogy, to have contact with supernatural forces — especially when it came to divination — as was also the case of those who played the Jew's harp. Among the Tuvin, a neighbouring population in the North-West, it is said that some men are able to produce three or four « voices » simultaneously in this manner.

## 4. ARCHERY SONG

*Uuxaj* is a sort of cheer used exclusively for archery contests. It is sung to a special tune related in form to the long song. Three successive *uuxaj* may be distinguished here, preludes to words now forgotten, but all of them « bowstring-uuxaj (or hoorays) ». The first, very short, « inviting the arrow », is followed without a break by an « *uuxaj* of joy » when the arrow finds its mark; this is followed, after a pause by the « *uuxaj* for counting the score ». The singers are the partners of the marksman and the judges. Even though it has lost the role it formerly had in war and hunting, archery has remained a favourite pastime, half-way between a game and a sport. The same terminology and vocal accompaniments are used during the winter months for a similar activity, bone shooting (small bones thrown with a flick of the fingers).

## BURIAT SONGS

## 5. ARCHERY SONG

In the case of the Buriats, on the other hand, some of the words are not forgotten. They vary from one region to another, as indeed do the melodies; but generally they evoke the lightning speed of the arrow, and its golden tip, and urge it to reach the mark. In the past, these songs had a more or less magical character.

## 6. HUNTING SONG

He who often roams through the woods  
He's called the Tungus  
That one of ours who often roams through the hills  
Goes by the name of Orton.  
Our squirrel, who used to roam through the woods,  
Will be a supplement to the Autumn tax.  
The nest of our squirrel  
It's on the crest of a pure dale.  
So let's shoot the precious white squirrel.  
He'll be added to the springtime tax.

.....

The lair of our sable  
It's on the ridge of a woody dale,  
The sable, caught with a sure hand,  
Will be a prop to the Soviet state.

This almost perfectly syllabic song is composed of a series of doublets in which the same melodic phrase is repeated. The existence of a semi-tone between the two upper-tones would seem to be a particularity of the singer himself (a 76-year-old bear hunter), the words sung being his personal version of an old song. Under the Tsarist regime, taxes were paid in precious furs, for the Barguzin country is famous for its sables. The hunting-songs have their origin in magical exorcism : spirit-lords of the forest, mountains and game were resorted to in order to solicit their aid by way of libations, recitations and songs. Each hunting-group had its singer and story-teller who, every evening, told of the most famous hunters : the very mention of them being considered effective in itself. Moreover, no-one would ever tell idle tales or sing frivolous or inappropriate songs, for fear of spoiling the hunt.

## 7. SONG SUNG IN HONOUR OF PARENTS

My father, who laid me in a cradle  
Of wood of high-mountain trees,  
My mother who wrapped me up  
In a fine lamb's-skin.

My father who laid me in a circle  
Of wood of distant mountain trees,  
My mother who wrapped me up  
In a real lamb's-skin.

A Barguzin variant of a song which forms part of a whole cycle of songs dealing with a daughter's love, such as is sung by a young wife to her parents when she comes to see them for the first time after her wedding. Her parents respond with a song of affection.



### 8. COMPLAINTE SUR LE SORT DES FEMMES

La mouette qui gîte sur le ruisseau  
Quand, stridente, elle s'envole, est attendrissante  
Notre fille donnée à un étranger  
Quand, bouleversée, elle s'en va, est attendrissante

La mouette qui gîte sur les eaux  
Quand, hurlante, elle s'envole, est attendrissante  
Notre fille donnée à des alliés  
Quand, sanglotante, elle s'en va, est attendrissante

Ces deux strophes, strictement parallèles, offrent une allitération initiale exemplaire. Le sort réservé autrefois à la jeune femme dans sa belle-famille était rude et peu enviable : outre son obligation de perpétuer la lignée, un grand nombre de tâches matérielles lui incombait, sans la moindre compensation. Des interdits de tous genres (linguistiques, vestimentaires...) venaient à chaque instant entraver son comportement. Encore ne pouvait-elle qu'en secret laisser échapper sa tristesse. Ce chant exprimait la compassion des parents et des amies de la jeune fille à la veille de ses noces : il était de bon augure qu'elle pleurât ce jour-là à l'évocation de sa vie future.

### 9. COMPLAINTE DE BRU

Dans l'arbre qui croît sur la montagne  
C'est le coucoulement sonore du coucou  
Quand je songe au retour à ma yourte  
Mon cœur ardent perd patience

Dans l'arbre qui croît sur la hauteur  
C'est le coucoulement fracassant du coucou  
Quand je songe à rejoindre ma yourte  
Mon cœur éprouvé perd patience

Mélodie typiquement bouriate. Les paroles mêlent la plainte de la bru qui se sent exilée à la nostalgie, plus générale, du pays natal.

### 10. RONDE CHANTÉE

Le *jooxor* est une ronde chantée en chœur par les jeunes qui tournent plus ou moins lentement, « dans le sens du soleil » (dextrogyre), épaule contre épaule et main dans la main. On ne peut danser sans chanter. Il existe plusieurs types de *jooxor* : selon l'occasion, rythme, mélodie, paroles, gestes et pas varient. Certains ont lieu dehors autour d'un grand feu, d'autres sous la yourte (le balancement du haut du corps tient alors lieu de danse, et les jambes sont repliées sous soi), la nuit le plus souvent. Le *jooxor* se compose d'un nombre indéterminé de couplets, dont la plupart est inventée au fur et à mesure, au gré de l'inspiration des participants, le refrain étant repris en chœur par tous. On s'efforce de chanter le plus grand nombre de couplets possible sur un même motif rythmique et mélodique. Très répandu chez les Bouriates de l'ouest, dans l'est, où il était prohibé par le lamaïsme, le *jooxor* n'était exécuté que lors des mariages. Il a maintenant perdu son caractère rituel pour devenir un simple divertissement ; à la faveur de la collectivisation il s'est propagé comme distraction musicale favorite de la jeunesse. Dès 1920 on en fit un véhicule idéologique, la teneur des chants de *jooxor* traditionnels se prêtait bien à cette utilisation : toute nouveauté pouvait s'y trouver évoquée, tout événement commenté. Les paroles tenaient de la satire et de la gazette, et la compétition dans l'invention de couplets nouveaux entretenait l'émulation, le dialogue apparaissant comme un élément constitutif du *jooxor*. Le talent d'improvisation finit par conférer notoriété et autorité. Le *jooxor* dont un bref extrait est donné ici, *Osoo aviaxim*, dura plusieurs heures ; les sujets les plus variés y furent abordés, liés par un refrain faisant allusion à l'apport bouriate dans la défense de l'U.R.S.S. Né en 1927, ce *jooxor* se renouvelle perpétuellement.

Xaržada huudag saxaliin  
Xaxinaad niidexen' xajrtaj daa  
Xaridaa ügehen basagamnaj  
Xajluulaad mordoxon' xajrtaj daa

Uhanda huudag saxaliinmnaj  
Ulildaad niidexen' xajrtaj daa  
Uragtaa ügehen basagamnaj  
Ujlaad mordoxon' xajrtaj daa

Xadada urgahan modondo  
Xanxinas dongodoo xüxy şubuun  
Xarixaa le gertee hanaxadam  
Xaluun zürxem tesenemgej

Boorido urgahan modondo  
Butalsaar dongodoo xüxy şubuun  
Busaxaa le gertee hanaxadam  
Borol zürxem tesenemgej

### 8. LAMENTATION ON THE LOT OF WOMANKIND

The gull, which perches on the stream,  
When, cawing, it flies off, moves the heart.  
Our daughter, given to a stranger,  
When, upset, she goes away, moves the heart.

The gull, which perches on the waters,  
When, yelling, it flies off, moves the heart.  
Our daughter, given to relatives,  
When, sobbing, she goes away, moves the heart.

These two strictly parallel verses offer an exemplary case of initial alliteration. The fate of a young woman among her in-laws was a hard and scarcely enviable one; for besides her obligation to bear children, a great number of material tasks were expected of her, without the least compensation. At each moment, all sorts of prohibitions (linguistic, vestimentary,...) interfered with her behaviour. She could only give vent to her misery in secret. This song expressed the pity felt for a girl by parents and friends, on the eve of her wedding : it was a good omen if she wept that day when the reality of her future life was thus depicted.

### 9. THE DAUGHTER-IN-LAW'S LAMENT

In the tree which grows on the mountain  
There's the noisy cry of the cuckoo,  
When I think of going back to my yurt  
My eager heart loses patience.

In the tree which grows on the heights  
There's the sickening cry of the cuckoo,  
When I think of going back to my yurt  
My sorely tired heart loses patience.

This is a typical Buriat melody. The daughter-in-law's lamentations and her more general nostalgia for the land of her birth are blended together in the words.

### 10. RING-DANCE SONG

The *jooxor* is a ring-dance song is chorus by the young folk who turn round fairly slowly «in the direction of the sun» (dextrorotary direction), shoulder-to-shoulder, hand-in-hand. No one may dance without singing. Several types of *jooxor* exist, and, according to the occasion, rhythm, tune, words, actions and steps vary. Some *jooxor* take place around fire, others inside the yurt (in this case swaying of torso takes the place of dancing, the legs being crossed beneath oneself). The *jooxor* most often take place at night-time. The *jooxor* is composed of an indeterminate number of couplets, most of which are invented on the spot according to the inspiration of the participants, the refrain being taken-up in chorus by everyone. Singers do their best to sing the greatest number of couplets possible to the same rhythmic and melodic motif. Very widespread among the Buriats in the West, the *jooxor* was only performed in the East at weddings, being prohibited there by lamaist Buddhism. It has now lost its ritual character and become a simple form of collective amusement. It has been propagated as a favourite musical distraction for young people favoured as it is by collectivization. From 1920 onwards it was used as an ideological vehicle. The nature of the traditional *jooxor* lends itself well to this utilization; for anything new can be evoked in the *jooxor* and every happening commented upon. The words were full of satire and news, so competition in the invention of new couplets encouraged emulation; dialogue formed an integral part of the *jooxor*. In the long run, a talent for improvisation brings fame and power. The *jooxor*, *Osoo aviaxim*, a brief extract from which is given here, lasted for several hours and the most varied subjects came up, being linked together by a refrain alluding to the Buriat contribution to the defense of the U.S.S.R. First performed in 1927, this *jooxor* is subject to constant renewal.

Translation : J. Wright and A.W. Macdonald

Photo de couverture : «Le vieillard joueur de vièle», toile du peintre mongol contemporain Jadamsüren (1968), Musée des Beaux-Arts, Ulan-Bator.

Photographies : 1, 2 : R. Hamayon; 4 : L. Jisl; 5 : photothèque du Musée de l'Homme; 6, 7 : S. Dars.

Maquette de couverture : J.-M. Chavy

Cover photo : «The old Fiddler», a work of the contemporary painter Jadamsüren (1968), Museum of Fine Arts, Ulan Bator.

Photographs : 1, 2 : R. Hamayon; 4 : L. Jisl; 5 : photothèque du Musée de l'Homme; 6, 7 : S. Dars.

Cover design : J.-M. Chavy



6. Tir à l'arc (B-4 et 5).

6. Archery contest.



7. Compte des points du tir à l'arc (B-4 et 5).

7. Counting the score in the archery contest.