

Tchad

Musique du Tibesti

Au Tibesti, les conduites musicales sont étroitement conditionnées par l'appartenance à l'une ou l'autre des catégories dans lesquelles se rangent les individus suivant leur sexe, leur âge et leur groupe social. Bien plus, la possibilité d'exécuter certaines musiques dépend non seulement du statut du musicien lui-même mais aussi de celui de ses auditeurs. Par exemple il est considéré comme honteux, pour un homme, de chanter en présence des femmes adultes. Il est donc devenu habituel de chanter hors des villages, au cours des longs voyages à chameau effectués le plus souvent par des groupes d'hommes, à tel point que ces chants portent le nom générique de «chants de selle» (1) (B 4 et 5). Au cours des fêtes et des réunions qui ont lieu dans les villages, ce sont les jeunes filles qui chantent, accompagnées ou non par les jeunes gens frappant le tambour *nang'ara*. Dans un tel contexte, on conçoit combien est ambiguë la situation du forgeron-musicien qui chante en public (comportement féminin dans cette société) et qui, en même temps, s'accompagne en frappant son tambour (comportement masculin). Le tambour *kidi* qu'il utilise est la marque de son groupe et nul n'en joue s'il n'est pas forgeron (B 6).

Pour le groupe des Teda proprement dits, le chant, disons «en public» pour simplifier, étant l'apanage des femmes, en contrepartie les hommes ont l'usage exclusif des instruments à cordes au moyen desquels ils peuvent s'exprimer puisque ces instruments «parlent». C'est en raison de cette règle de comportement que les joueurs de luth ou de vièle, lorsqu'ils s'accompagnent vocalement, ne le font qu'en voix fredonnée ou déguisée (B 2), ou encore grommelée ou murmurée (B 3).

Si les deux instruments à cordes sont capables de «parler», en revanche il n'existe pas de langage tambouriné. En effet, certains usages non musicaux des tambours *nang'ara* ou *kwelli* appartiennent au domaine du signal et non à celui du langage.

Comme on l'a dit, les femmes chantent et de plus, comme presque partout dans cette partie de l'Afrique, elles frappent dans leurs mains et profèrent des «youyous». Cependant ici, puisqu'elles n'ont l'usage d'aucun instrument de musique, elles

(1) Pour l'analyse (paroles et musique) d'un chant de selle, voir : M. Brandily, «Un chant du Tibesti (Tchad)» in *Journal des Africanistes*, T. 46, 1-2, 1976 (pp. 127-192).

Chad

Music from Tibesti

In the Tibesti, musical behaviours are narrowly determined by the categories to which individuals belong, according to their sex, age or social group. Moreover, playing music depends not only on the status of the musician but also on that of his audience. For instance, it is considered shameful for a man to sing in the presence of adult women. It has therefore become customary for the men to sing outside the villages during the long camel rides usually undertaken by groups of men, so that these songs are called by the generic name of «saddle songs» (1) (B 4 and 5). During the festivals and the meetings which take place in the villages, it is the young girls who sing, sometimes accompanied by young men beating the drum *nang'ara*. In this context, it is easy to see the ambiguous position of the musician-blacksmith, who sings in public (a feminine behaviour in this society), and who at the same time provides his own accompaniment by beating his drum (a masculine behaviour). The *kidi* drum he uses is the mark of his group and can only be played by a blacksmith (B 6).

Concerning the Teda group more specifically, let us say «public» singing is reserved to women while men have the exclusive right to use string instruments, with which they can express themselves since these instruments «speak». Owing to this rule of behaviour, whenever a lute or fiddle player accompanies himself vocally, he only hums, disguises his voice (B 2), mutters or murmurs (B 3).

While, on the one hand, the two string instruments can «speak», on the other hand, there is no drum language. The drums *nang'ara* or *kwelli* are used for non-musical purposes related to the domain of signals but not of language.

As has been mentioned above, the women sing, clap their hands and utter «yuyus» as almost everywhere else in that part of Africa. Here, they compensate the lack in musical instruments by emitting chest and throat ruckles which sometimes evoke the sound of scrapers (A 2 and 5).

(1) For an analysis (words and music) of a saddle song, see : M. Brandily, «Un chant du Tibesti (Tchad)», in *Journal des Africanistes*, T. 46, 1-2, 1976 (pp. 127-192).

et suppléent par la pratique d'un râle de poitrine et de gorge dont la sonorité évoque parfois celle d'un râcleur (A 2 et 5).

Pour résumer les principaux traits de la musique du Tibesti l'on peut dire qu'elle est, dans son ensemble, monodique ; que ses mélodies vocales ignorent le mélisme et que, lorsqu'ils font l'objet d'une exécution collective, ses chants syllabiques sont de type alterné et présentent fréquemment un léger tuilage entre la soliste et le chœur (il n'y a jamais de chœurs d'hommes). Les mélodies, tant vocales qu'instrumentales, se développent le plus souvent sur cinq ou six degrés conjoints. Cependant, elles atteignent parfois une octave ou même, exceptionnellement, une neuvième (B 4).

Cette musique, de tradition purement orale, est fortement ancrée dans une culture globale saharienne ; elle porte donc la marque d'une certaine austérité et d'une réserve qui n'excluent pas, pour autant, une sensibilité et un humour bien présents encore qu'exprimés avec discrétion.

FACE A

1. Tambour et chœur de femmes, *terdeng'a*.

Le titre désigne à la fois le chant et la batterie de tambour qui

1. Trois hommes frappent *digidèl* pendant que des assistants maintiennent en place les tambours *nang'ara* et *kwelli* suspendus à un piquet.



1. Three men beat *digidèl*, while assistants hold down the drums *nang'ara* and *kwelli*, hooked on to a post.

To summarize the main features of Tibesti music, one can say that it is usually monodic, that its vocal melodies have no melisma and when they are collectively performed, their syllabic songs are of the alternated type with often a slight overlapping between the solo singer and the chorus (there are no male choruses). Both the vocal and the instrumental melodies develop on five or six conjoint tones. Sometimes, however, they reach an octave or exceptionally, a ninth (B 4).

Teda music, of purely oral tradition, is strongly rooted in a globally Saharian culture, and is therefore marked by a certain austerity and reserve, though this does not exclude a sensitivity and a sense of humour, which are always present, if discreetly expressed.

SIDE A

1. Drum and chorus of women, *terdeng'a*.

The name refers both to the song and the play of drum which

est parfois exécutée seule et ne doit pas être considérée comme un accompagnement du chant, mais comme une musique à part entière. Le grand tambour *nang'ara* est frappé par deux jeunes hommes ; l'un joue une batterie rapide et aussi régulière que possible, l'autre un rythme beaucoup plus libre. Après quelques secondes les jeunes filles (soliste et chœur alternés) commencent à chanter une mélodie descendante dont chaque phrase s'achève par une longue note tenue. C'est un chant de louange que la soliste improvise sur sa famille, non sans utiliser un certain nombre de formules stéréotypées selon un procédé souvent utilisé dans les musiques traditionnelles.

2. Chant de jeunes filles, *himmi*.

Le terme *himmi* désigne un type de chant qui comprend un répertoire assez étendu dont les thèmes principaux sont soit la louange des jeunes filles elles-mêmes, soit une satire de quelque garçon. Bien que les jeunes hommes se pressent pour écouter, ils ne participent pas à la musique elle-même, sinon par des cris d'encouragement qui signifient : «sautez...».

L'accompagnement rythmique est assuré par les frappements de mains des chanteuses et par un râle de poitrine et de gorge, émis rythmiquement par le groupe des danseuses qui sautent sur

is sometimes performed alone and is not to be considered as an accompaniment to the song, but as a piece of music in its own right. The big *nang'ara* drum is beaten by two young men, one beats as rapidly and as regularly as he can while the other uses a much freer rhythm. After a few seconds, the young girls (solo singer and alternated chorus) begin to sing a descending melody in which each phrase ends with a long held note. It is a song of praise concerning the family of the solo singer who improvises, at the same time as she uses some stereotyped formulae often found in traditional music.

2. Song of young girls, *himmi*.

The term *himmi* refers to a type of song with a fairly large repertoire. Its main themes are either in praise of the young girls themselves, or a satire of some boy. Although the young men gather round to listen, they do not participate in the music, except through encouraging shouts, which mean «jump...».

The rhythmic accompaniment is provided by the singers clapping their hands and the dancers emitting a rhythmic chest

place en balançant la tête alternativement vers la droite et vers la gauche.

3. a, b, c, d, e. Cinq chants de mariage, chœur de femmes.

a) Le premier chant, *olishi owedo*, prend place dans la cérémonie quand la tente de nattes rituelle qui doit abriter les nouveaux mariés pendant sept jours est achevée et qu'un homme de la suite du marié en fait trois fois le tour, monté sur un chameau. Les paroles évoquent différents éléments liés à l'idée de fécondité et d'abondance ; *owi* signifie «celle qui a du lait», *owedo* «fille de celle qui a du lait». L'ordre d'énonciation est laissé au choix des chanteuses mais les paroles sont fixées, contrairement à celles des différents chants de louange qui comportent une très large part d'improvisation.

Les quatre chants suivants sont extraits d'une suite de sept pièces dont l'ensemble est nommé *tudusua* (de *tudusu* qui signifie «sept» en langue locale). On entend ici les trois premiers et le dernier de la série. Ces chants dont chacun est, traditionnellement, très court sont dédiés alternativement à la famille du côté du marié et à celle du côté de la mariée. On commence et l'on termine par le côté masculin ce qui conduit à un total de quatre chants pour l'homme et trois pour la femme. De même le piquet rituel, planté dans la maison du mariage, est divisé en sept sections, alternativement claires et sombres, représentant le couple à travers la complémentarité paire-impair de quatre (en clair) pour l'homme et de trois (en sombre) pour la femme.

b) *Bunidé mi bada goni béidé*, littéralement : «l'aîné, fils de (ou : venant de) l'endroit où il y a des puits, est monté sur le

2. Les jeunes filles dansent *himmi*.



2. Young girls dance the *himmi*.

and throat ruckle while they jump up and down on the spot and swing their heads to the right to the left.

3. a, b, c, d, e. Five wedding songs, chorus of women.

a) The first song, *olishi owedo* plays its part in the ceremony when the ritual matted tent which is to house the newly wed for seven days is completed and a man belonging to the bridegroom's following has ridden around it three times on a camel. The words evoke some features related to the idea of fertility and abundance ; *owi* means «she who has milk», *owedo* «the daughter of she who has milk». The order of utterance is left up to the singers but the words are fixed, as opposed to a song of praise, where improvisation plays an important role.

The four following songs are taken from a series of seven pieces, the set of which is called *tudusua* (from *tudusu* which means «seven» in the local language). The first three and the last of the series are presented here. These songs, all traditionally very short, are dedicated alternatively to the groom's side of the family and to that of the bride's. One begins and ends with the male side, which adds up to a total of four songs for the man and three for the woman. Similarly, the ritual picket planted in the wedding house is divided into seven sections, light and dark alternately, representing the couple through an odd-even complementarity of four (light) for the man and three (dark) for the woman.

b) *Bunidé mi bada goni béidé*. Literally : «the eldest son of (or coming from) the place where there are wells, has mounted

chameau». L'expression «monter sur le chameau» est fréquemment employée pour dire «se marier», quand il s'agit d'un homme.

c) *Dazéda nyéendar hakomma hiyéde*, s'agissant de la famille de la jeune mariée on chante au marié : «nous avons donné ce qu'il y a de mieux, tu es favorisé».

d) *Fhori yao shélé*, «non dressé, batailleur, fier». Ici, comme c'est souvent le cas en langage poétique chez les Teda, on emploie métaphoriquement pour les jeunes mariés les termes habituellement utilisés à propos des chameaux qui, rappelons le, sont les biens de prestige par excellence.

e) *Worimi dinémézann yezzé tirizé*, cette pièce dédiée au jeune marié qui y est comparé au soleil, «yezze», est la septième de la série. A la fin les chanteuses disent : «*kalas*» : «c'est fini».

4. Chant de circoncision, chœur de femmes.

Nommé par certains : «*léhilla oro*», «cœur d'argent», c'est le seul type de chant qui soit exécuté en public par les femmes âgées ou, à tout le moins, mariées et mères de familles, qui ne se mêlent pas aux chants de divertissement comme *himmi* ou *terdeng'a*. A la sortie de la retraite de sept jours qui suit la circoncision, on chante la louange de la famille du jeune garçon, aussi bien du côté maternel que du côté paternel. Quand la mère du nouveau circoncis, ou ses tantes, ne se considèrent pas comme assez bonnes chanteuses, elles se font aider par une femme qui connaît bien les deux familles et qui, pour cela, reçoit un cadeau nommé *dobono goé* : «le don pour le chant». Le refrain : *ganay gali garkyé*, «il a bien grandi», qui désigne le garçon par un surnom en relation avec sa double appartenance clanique (maternelle et paternelle), signifie qu'il est maintenant considéré comme un homme dans la société.

5. Chant de jeunes filles, *himmi*.

Ce chant appartient à la même catégorie que celui de la page 2. A 1'50 du début, la soliste est relayée par une autre sans que le rythme faiblisse et sans que le chœur s'interrompe malgré le changement de registre. Dans la dernière partie de l'enregistrement, les danseuses émettent le râle rythmé déjà signalé.

6. Deux tambours et chœur de femmes, *digidél*.

Le jeu de cette batterie, dont le titre est une onomatopée, exige la présence de trois tambourinaires qui utilisent les deux

the camel». The expression «to mount the camel» is often used to mean «to marry» in the case of a man.

c) *Dazéda nyéendar hakomma hiyéde*. Coming from the young bride's family, one sings to the groom : «we gave the best we had, you are favoured».

d) *Fhori yao shélé*. «Untamed, quarrelsome, proud». Here, as is often the case in the poetic language of the Teda, the terms usually used to refer to the camels are metaphorically used to refer to young couples. Remember that camels are the prestige goods.

e) *Worimi dinémézann yezzé tirizé*. This piece, dedicated to the groom, who is compared to the sun, «yezze», is the seventh of the series. At the end of the song, the singers say «*kalas*», «it is over».

4. Circumcision song, chorus of women.

Named by some : *lehillà oro* «heart of silver», it is the only kind of song performed in public by older women, or at least women who are married and have children, and who do not participate in songs for enjoyment such as *himmi* or *terdeng'a*. After the seven day retreat following a circumcision, one sings in praise of the young boy's family, as much on the mother's side as on the father's. When the mother of the newly circumcised boy or his aunts do not consider themselves good enough singers, they get the help of a woman who knows both families well, and who is given for this a present called *dobono goé*, «the gift for the song». The chorus *ganay gali garkyé* «he has grown well» refers to the boy through the use of a nickname related to his double clan affiliation (on the mother's and on the father's side) and means that he is now considered a man in the society.

5. Song of young girls, *himmi*.

This song belongs to the same category as that on track 2. 1'50 after the beginning, the solo singer is replaced by another singer. This does not cause the rhythm to slow down or the chorus to stop, despite the change of register. In the last part of the recording, the dancers produce the rhythmic ruckle mentioned above.

6. Two drums with chorus of women, *digidél*.

This play of drums, of which the title is an onomatopoea, requires the presence of three drummers who use the two drums

tambours *nang'ara* et *kwelli*. Chaque batteur se sert de deux baguettes droites en gaulette de palme fraîchement coupée pour conserver une certaine souplesse. La mise en place rythmique s'effectue toujours dans le même ordre : d'abord une frappe rapide et égale sur le bord de la peau du grand tambour *nang'ara* ; puis un rythme, pour l'essentiel iambique après quelques variantes initiales, frappé sur le petit tambour. Quand ce duo est bien ajusté, le troisième tambourinaire intervient et se livre à son inspiration. Quand il s'agit de bons musiciens, cette partie du jeu est si personnalisée que les auditeurs sont capables d'identifier celui qui joue, à la seule écoute.

Le chant féminin *digidéla*, associé à cette batterie, tombe en désuétude depuis plusieurs années. Il servait autrefois à célébrer les exploits des hommes qui rentraient au village après des expéditions guerrières, d'où le tonus exceptionnel de cette musique.

LES TAMBOURS

– **Grand tambour** (*nang'ara*). Le corps, en bois, est un cylindre dont on taille l'une des extrémités de manière à obtenir une forme ovoïde comportant deux orifices de diamètres inégaux. Les deux membranes en peau de chameau qui les recouvrent sont lacées l'une à l'autre par des liens de même matière et l'ensemble se tend en séchant. Les dimensions ne sont pas fixées mais sont de l'ordre de 50 cm pour la hauteur et de 35 cm pour le diamètre de la plus grande membrane. Celle-ci est placée vers le haut quand le tambour est en position de jeu et on la frappe au moyen de deux baguettes droites. En l'absence de tambour et d'arbre adéquat pour en faire un, l'on tend des peaux sur un bidon.

– **Petit tambour** (*kwelli*). Sa facture est identique à celle du *nang'ara* dont il ne se distingue que par sa taille qui est environ moitié plus petite.

– **Tambour de forgeron** (*kidi*). La caisse est toujours en bois léger car le musicien la suspend autour de son cou pour pouvoir jouer tout en dansant. La longueur totale est voisine de 75 cm ; la forme est cylindrique sur les deux tiers de la longueur et tronconique sur le dernier tiers. De même, la circonférence de l'orifice le plus petit est le tiers de celle du plus grand dont le diamètre n'excède pas 25 cm. Les deux membranes, lacées en filet, sont en peau de chèvre et portent des pastilles qui les alourdissent. Elles sont toutes deux frappées à mains nues.

THE DRUMS

– **Big drum** (*nang'ara*). Its wooden body is a cylinder cut out at one of its ends to obtain an ovoid shape with two openings of unequal diameter. The two membranes made of camel skin which cover the drum are tied together with laces also made of camel skin and the whole stretches as it dries. The dimensions are not fixed but are about 50 cm for the height, 35 cm for the diameter of the largest membrane. The latter is placed toward the top when the drum is in playing position and is beaten with two straight sticks. In the absence of a drum and an adequate tree out of which to make one, the two skins are stretched over a can.

– **Small drum** (*kwelli*). It is made in exactly the same way as the *nang'ara* from which it differs only in size, as it is about half as small.

– **Blacksmith's drum** (*kidi*). The drum is always made of light wood since the musician hangs it around his neck so as to both play it and dance. Its total length is about 75 cm. It is cylindrical in shape for about two thirds of its length and like a flattened cone for the remaining third. Similarly, the circumference of its smallest opening is a third of the largest opening, the diameter of which does not exceed 25 cm. The two membranes, laced in a net, are made of goat skin and are weighed down by pastilles. They are both beaten with the naked hand.

nang'ara and *kwelli*. Each drummer uses two straight sticks made of small palm rods, freshly cut so that they will remain supple. The rhythmic setting always occurs in the same order : first a fast and equal beat on the edge of the skin of the big drum *nang'ara*. This is followed by a rhythm, essentially iambic after a few initial variations, beaten on the small drum. Once the duo is well adjusted, the third drummer begins and allows his inspiration to run free. When the musicians are good, this part is so personal that the audience can recognize the player just by listening.

The female song *digidéla* associated to this play of drums has fallen into disuse for a number of years. It used to be sung to celebrate the exploits of the men who returned to the village from war expeditions, which explains the exceptional vigour of the music.

FACE B

1. a, b, c. Trois pièces de luth à deux cordes.

a) La première, *odo yéhi solo dani*, était au répertoire des chants féminins lorsque le musicien était encore enfant, c'est-à-dire vers la fin des années trente. Le thème en est qu'il faut refuser d'épouser un homme pauvre.

b) La seconde, *susuma*, est également un chant féminin qui fait obligatoirement partie du rituel de mariage, encore actuellement.

c) La troisième, *tenda tiri saba ndér*, ne se réfère pas à un chant mais on y évoque les jolies amies et les bons compagnons ; le musicien l'a apprise de son grand-père qui la jouait souvent.

Ces trois pièces appartiennent donc à un répertoire ancien et elles illustrent bien la capacité de « parler » que les gens du Tibesti reconnaissent au luth. En effet, l'instrument ne se contente pas de reprendre des mélodies vocales (a et b), mais (c) il est capable d'énoncer directement un « texte » qui n'a jamais fait l'objet d'une expression chantée.

2. a, b. Deux pièces de vièle monocorde et voix d'homme fredonnée.

La sonorité spécifique de l'instrument est due à une particularité de facture qui est la suivante : la « corde » vibrante est, en réalité, une mèche de crin identique à celle de l'archet. La mise

3. Le luth à deux cordes *keleli*.



3. Two-string lute *keleli*.

SIDE B

1. a, b, c. Three pieces for a two-string lute.

a) The first, *odo yéhi solo dani* was part of the repertoire of female songs when the musician was still a boy, i. e. towards the end of the thirties. Its theme is that one should refuse to marry a poor man.

b) The second, *susuma*, is also a female song. It is still an obligatory part of the wedding ritual.

c) The third, *tenda tiri saba ndér*, does not refer to a song but evokes beautiful girl friends and good companions ; the musician learnt it from his grandfather who played it often.

These three pieces thus belong to an old repertoire and are a good example of the ability to « speak » attributed to the lute by the people of Tibesti. Indeed, the instrument does not just take up the vocal melodies (a and b), but (c) it can directly utter a « text » never before used as a sung expression.

2. a, b. Two pieces for a one-string fiddle and hummed male voice.

The particular sound of this instrument is due to the way in which it is manufactured ; the vibrant « string » is in fact a tuft of horsehair identical to that of the bow. The vibration resulting

en vibration opérée par ce frottement, mèche sur mèche, produit une sorte de chuintement qui doit être considéré comme un ornement sonore. En effet, il arrive que le musicien renforce cet effet par un son très voisin, obtenu en faisant siffler son souffle entre ses dents, comme on peut l'entendre à la fin du premier enregistrement.

Les deux musiciens, en même temps qu'ils jouent, fredonnent en voix de tête, de manière très confidentielle. C'est la voix qui accompagne l'instrument, dont elle cherche à imiter les sonorités, et non pas l'inverse. Certains jouent, d'ailleurs, sans faire intervenir cet accompagnement. La voix de fausset, qui est utilisée ici, est souvent pratiquée par les Daza (population vivant dans les plaines au sud et à l'ouest du Tibesti) à qui les Teda attribuent l'invention de la vièle.

a) *Béla* : c'est le nom d'une femme dont l'instrument « dit » la louange. Béla est comparée à une gazelle à l'ombre des arbres, à

LES INSTRUMENTS A CORDES

– **Luth (1) (*keleli*)**. La caisse hémisphérique est en bois, ou en tôle émaillée d'importation, recouverte d'une table en peau séchée. Les deux cordes sont faites d'un seul brin qui, du côté de la caisse, passe sous l'extrémité du manche (apparaissant par un trou ménagé dans la peau de la table) et dont les deux bouts sont fixés à l'autre extrémité, sans chevilles, par une ligature en peau tannée. Traditionnellement, ces cordes sont en tendon de chèvre ou de gazelle, maintenant on utilise parfois le nylon. Chez les Daza, le même instrument est muni d'une chanterelle.

– **Vièle (1) monocorde (*kiiki*)**. Le corps est identique à celui du luth dont on remplace les cordes par une mèche de crin, enduite de résine, qui s'appuie sur un petit chevalet en bois posé sur la table en peau. Celle-ci est souvent percée de deux ouïes nommées « yeux ». A défaut de crin de cheval, on utilise du crin de chameau bien qu'il présente l'inconvénient d'être généralement trop court. Il n'y a pas de cheville et la fixation se fait par ligatures aux extrémités du manche. L'archet est fait d'une autre mèche de crin, tendue sur un bois fortement arqué.

(1) Luth : nom générique des instruments à manche et à cordes pincées.
Vièle : nom générique des instruments à manche et à cordes frottées.

THE STRING INSTRUMENTS

– **Lute (1) (*keleli*)**. Its hemispheric body is made of wood or imported enamelled iron covered by a sounding board of dried skin. The two strings are made from a single strand. On the belly side, the strand goes under the end of the neck (to appear through a hole in the skin of the sounding board). The strand's two ends are fixed at the other extremity without pegs, by a tanned skin ligature. Traditionally, these strings are made of goat or gazelle tendon. Nowadays nylon is occasionally used. Among the Daza, the same instrument also has a high-pitched string.

– **Single-string fiddle (1) (*kiiki*)**. Its body is identical to that of the lute whose strings have been replaced by a tuft of horsehair coated with resin, which rests on a small wooden bridge placed on the skin sounding board. The latter is often pierced by two sound-holes called « eyes ». If there is no horsehair, camel hair is used, although this is inconvenient because it is too short. There is no peg and the hair is fixed by a ligature at both ends of the neck. The bow is made of another tuft of horsehair, stretched over a strongly arched piece of wood.

(1) Lute : the generic name for instruments with a neck and plucked strings.
Fiddle : the generic name for instruments with a neck and bowed strings.

from this tuft-on-tuft friction produces a kind of hiss, to be considered as a sound ornament. Indeed, the musician sometimes reinforces the effect by emitting a similar sound, obtained by whistling through his teeth, as can be heard at the end of the recording.

As they play, the two musicians hum in falsetto voice, on a very confidential tone. Note that the instrument is accompanied by the voice, which tries to imitate its sounds, and not the other way round. In fact, some musicians play without using this form of accompaniment. Falsetto, which is used here, is often used by the Daza (a people living in the plains south and west of Tibesti) to whom the Teda attribute the invention of the single-string fiddle.

a) *Béla* : the name of a woman whom the instrument praises as it « speaks ». Béla is compared to a gazelle in the shade of trees,

une jeune chamelle au bord de l'eau, à différents objets ou lieux évoquant la beauté, la richesse et la joie de vivre (fragments).

b) *Délalya* est également un prénom féminin. Cette pièce se réfère à la légende de création de l'instrument selon laquelle la vièle aurait été inventée pour pleurer la mort d'une jeune fille.

3. Luth à deux cordes et voix d'homme murmurée, *ging'i*.

C'est l'équivalent instrumental des chants de selle des deux plages suivantes (B 4 et 5). On y « dit » la louange d'une femme en entrecoupant ces passages d'intermèdes instrumentaux qui ne se réfèrent pas à des mots. La mélodie, pour l'essentiel, est jouée sur la corde la plus courte, tandis que la plus longue est utilisée surtout pour exécuter un bourdon intermittent dans le grave.

4. Chant de selle, voix d'homme solo, *oreo ada kélléii*.

Cette pièce appartient au genre *dobana terkya* ou encore *terké dobana*, littéralement « chants de selle », car ils sont chantés hors de la présence des femmes, hors des villages donc, le plus souvent en chevauchant à chameau ou bien le soir à l'étape. Ici, le chanteur détaille les paroles lentement, à la manière ancienne ; il fait allusion à des événements survenus à l'arrivée des Européens, c'est-à-dire au début du siècle.

4. La vièle monocorde *kiiki*.



4. Single-string fiddle *kiiki*.

to a young female camel by the water, to various objects or places evoking beauty, richness and joy (fragments).

b) *Délalya* is also the name of a woman. This piece refers to the legend of the instrument's creation, according to which the single-string fiddle was invented to mourn the death of a young girl.

3. Two-string lute and murmured male voice, *ging'i*.

This is the instrumental equivalent of the following two saddle songs (B 4 and 5). In it is « spoken » the praise of a woman, with purely instrumental interludes which do not refer to words. The melody is mostly played on the shorter string, while the longer string is used to produce an intermittent low-pitched drone.

4. Saddle song, male solo, *oreo ada kélléii aba noma*.

This piece is part of the type *dobana terkiya* or *terké dobana*, literally « saddle songs » : they are sung in the absence of women, outside of the villages and consequently most often on camel rides or in the evenings at the stopping places. Here the singer utters the words slowly and clearly like in the old days. He alludes to events which took place when the Europeans arrived, i. e. at the beginning of the century.

5. Chant de selle, voix d'homme solo, *woyo oru sennana*.

«Chant de selle», comme le précédent, mais beaucoup plus récent puisqu'il a été composé en 1969 par le chanteur lui-même, pendant un voyage à chameau d'environ deux semaines, du Tibesti à Mourzouk (Libye). C'est la louange d'une fille, ce qui s'exprime par l'énumération des qualités des hommes de sa famille et, en premier lieu, de son père. C'est pourquoi un certain nombre de vers s'achèvent par les mots *aba noma*, «ton père». Au début, *woyo* est un mot sans signification par lequel on entonne souvent un chant ou un vers, il est immédiatement suivi de : «il n'est pas nu» et de l'énumération des richesses matérielles et morales possédées ou, du moins, attribuées au père et aux frères de la dédicataire.

6. Chant et tambour de forgeron, *bérébérédo*.

Le titre désigne à la fois un rythme, une danse et un genre de chant. C'est la louange de différentes personnes, notamment des danseurs présents ou des membres de leurs familles. Les intéressés ponctuent le chant d'interjections qui ont pour objectif aussi bien d'exprimer leur satisfaction que de galvaniser le musicien. Celui-ci est un professionnel que l'on rémunère par des dons importants. Seul un forgeron peut, sans honte, interpréter cette musique, mais en revanche tous les jeunes gens, sans aucune discrimination, peuvent se grouper autour de lui pour l'écouter ou pour danser.

5. Les forgerons chantent en frappant leur tambour *kidi* pour faire danser jeunes gens et jeunes filles.



5. The blacksmiths sing and beat their drum *kidi* to make the young men and young girls dance.

5. Saddle song, male solo, *woyo oru sennana*.

A «saddle song» like the preceding one, but much more recent, since it was composed in 1969 by the singer himself during a camel ride which lasted about two weeks, from Tibesti to Murzuk (Libya). It praises a girl, expressed by a list of the qualities possessed by the men in her family, mainly her father. This is why quite a number of the verses end with the words *aba noma*, «your father». At the beginning, *woyo* is a meaningless word with which a song or verse is often struck up. It is immediately followed by : «he is not naked» and the list of material and moral richness possessed by, or at least attributed to, the father and brothers of the girl to whom the song is dedicated.

6. Song and drum of the blacksmith, *bérébérédo*.

The name refers to a rhythm, to a dance and to a type of song. It praises various people, especially the dancers present or members of their family. Those concerned utter interjections aimed both at expressing satisfaction and at galvanizing the musician. The latter is a professional ; he is paid with important gifts. Only a blacksmith can interpret this music without shame, but all the young people, without discrimination, can gather round to listen to him or to dance.

TCHAD – TIBESTI – TEDA

Le Tchad est une république indépendante depuis 1960. Ce territoire de 1 284 000 km² s'étend au sud du tropique du Cancer, du Sahara oriental jusqu'à la forêt centrafricaine.

Le Tibesti, massif volcanique d'accès difficile situé à l'extrême Nord du pays, est le plus élevé des grands massifs sahariens. C'est un ensemble de hauts-plateaux (1 200 à 2 000 m) surmontés de sommets escarpés dont plusieurs dépassent 3 000 m. Grâce à cette altitude, il bénéficie de pluies d'été assez irrégulières mais qui permettent d'avoir toujours, en un point ou un autre, quelques pâturages pour les chèvres et les dromadaires.

Les Teda, qui peuplent le Tibesti, sont nommés par leurs voisins : Tébou, Tibou ou, plus souvent, Toubou. Sahariens noirs, semi-nomades, éleveurs de chameaux (selon la terminologie usuelle au Sahara bien qu'il s'agisse de dromadaires), ils sont considérés par l'administration centrale (depuis l'époque coloniale) comme l'une des branches des Goranes. Ce terme désigne, en arabe véhiculaire tchadien, un ensemble de populations sahariennes et sahéliennes qui se définissent au premier chef par un trait commun négatif qui est de n'être pas arabes (pas plus du point de vue ethnique que linguistique ou culturel). Les Teda parlent le *tedaga* et sont musulmans. Administrativement, le Tibesti est l'une des trois sous-préfectures qui constituent la préfecture dite du B. E. T., c'est-à-dire : Borkou, Ennedi, Tibesti.

LECTURE DES MOTS EN ITALIQUE

équivalence phonétique

e	comme dans «le»
é	comme dans «été»
è	comme dans «mère»
o	recouvre deux sons : «o» de «pot» et «o» de «porte»
u	comme «ou» de «cou»
g	comme dans «gai»
ng'	comme «ng» de «camping»

WORDS IN ITALICS

See the phonetic equivalences in the French text.

CHAD – TIBESTI – TEDA

Chad has been an independent republic since 1960. Its 1 284 000 square kilometres, south of the tropic of Cancer, stretch from the eastern Sahara to the Central African forest.

Tibesti, a volcanic massif to the extreme north of the country, difficult of access, is the highest of the great Saharian massifs. It consists in a set of high plateaux (1200 to 2000 m) surmounted by steep summits, some of which are higher than 3000 m. Owing to this altitude, it is favoured by summer rainfalls, which, though irregular, always provide some pastures for the goats and dromadaries.

The Teda, who populate Tibesti, are called by their neighbours Tebu, Tibu, or, more often, Tubu. Black semi-nomadic Saharians, camel raisers (according to Saharian terminology, although the animals are actually dromadaries). The Teda are considered by the central administration (since the colonial period) as a branch of the Goranes. In common Chadian Arabic, this term refers to a set of Saharian and Sahelian people who are first defined by a shared negative feature, that of not being Arabs (as much from an ethnic, linguistic and cultural point of view). They speak *tedaga* and are Muslims. Administratively, Tibesti is one of the three *sous-préfectures*, belonging to the so-called B. E. T. *préfecture*, i. e. Borkou, Ennedi, Tibesti.

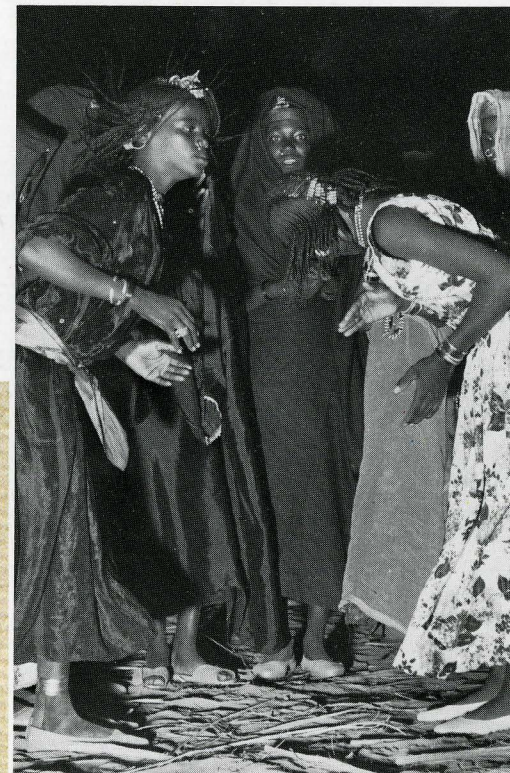
Les enregistrements ont été effectués par Monique Brandily au cours de trois missions (1969 – 1974 – 1979) du Centre National de la Recherche Scientifique et d'une mission (1965) du Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Belgique)

Publication de l'Equipe de Recherche 165 du C.N.R.S., Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Musée National d'Histoire Naturelle, Paris (P) 1980

Photo de couverture : Pendant les longs voyages à chameau, les hommes composent et peaufinent des «chants de selle».

6. *Himmi*. Les jeunes filles rythment leur danse par un râle de gorge et des frappements de mains pendant que leurs camarades un peu plus âgées chantent.

La photographie de couverture est de Yves-Eric Brandily et les photographies intérieures de Max-Yves Brandily.



6. *Himmi*. The young girls rhythm their dancing by emitting a throat ruckle and clapping their hands, while the older ones sing.

The recordings were made by Monique Brandily in the course of three field trips (1969 – 1974 – 1979) sponsored by the Centre National de la Recherche Scientifique and one field trip (1965) sponsored by the Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Belgium).

Published by the Equipe de Recherche 165 of the C. N. R. S., Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Museum National d'Histoire Naturelle, Paris (P) 1980

Notes translated by Catherine Cullen

Cover photograph : during the long camel rides, the men compose and perfect their «saddle songs».

The cover photograph is by Yves-Eric Brandily, and the inside photographs are by Max-Yves Brandily.