

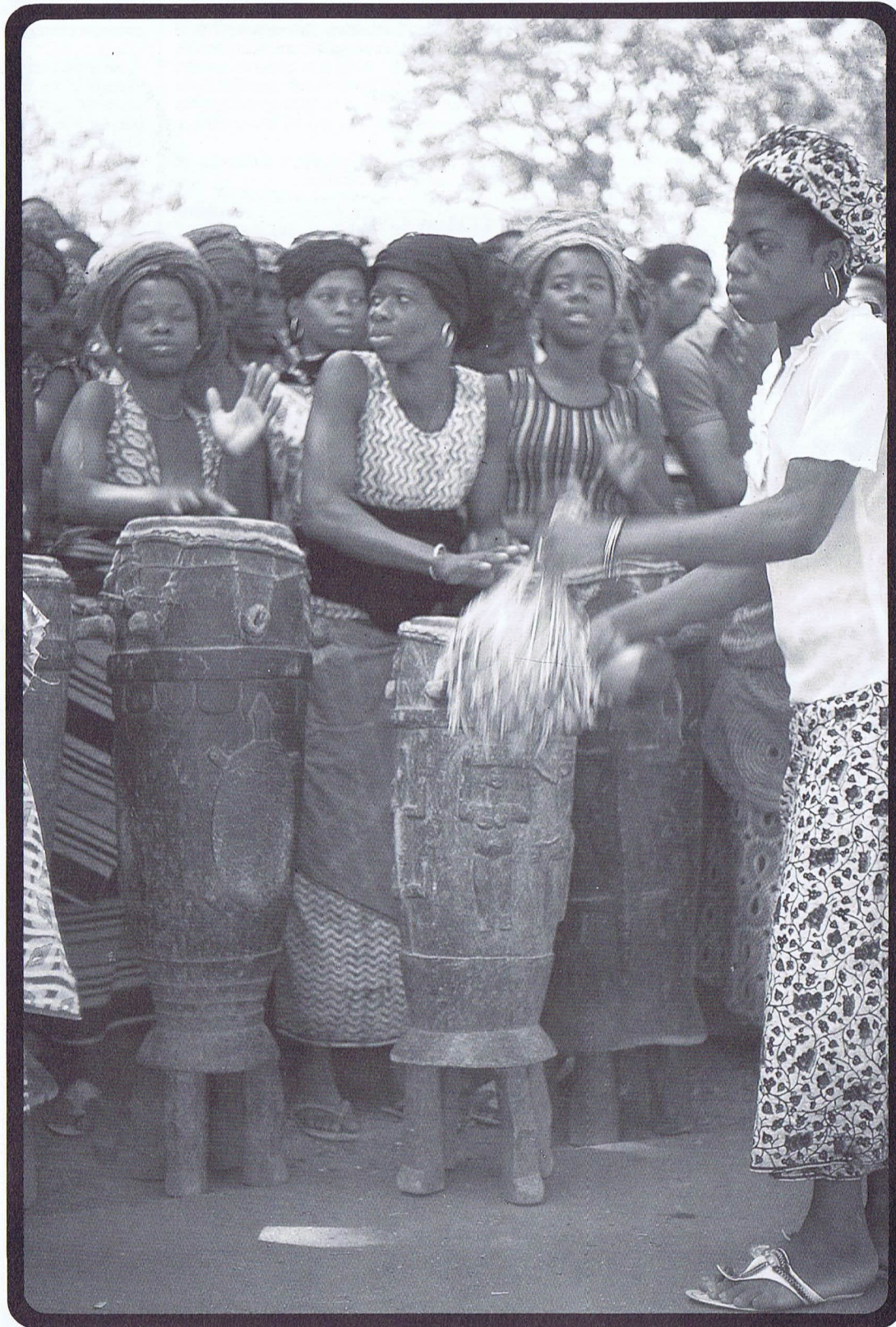
# Côte-d'Ivoire, Sénoufo

## musiques des funérailles fodonon



LE CHANT  
DU MONDE

LE CHANT DU MONDE. LDX 74 838



# Ivory Coast, Senufo

## Fodonon funeral music



SENOUFO, TYEMBARA, FODONBELE

Les musiques ici publiées proviennent pour la plupart d'un même village du nord de la Côte-d'Ivoire, Lataha ; presque toutes les pièces de chaque série – « pour un homme » et « pour une femme » – ont été recueillies au cours d'une même cérémonie de funérailles. Le village de Lataha est habité par des Fodonbele<sup>1</sup>. Ces derniers forment l'une des très nombreuses fractions du vaste ensemble ethnique des Sénoufo qui, au nombre d'un million de personnes environ, habitent une aire s'étendant au sud du Mali et de la Haute-Volta, et au nord de la Côte-d'Ivoire. Au nombre d'environ 18 000, les Fodonbele sont installés en deux régions très distinctes du nord ivoirien. Dans la partie sud de cette région, dans la zone dite « de l'igname » (autour de la ville de Dikodougou), ils sont dispersés à travers de nombreux villages dont ils n'occupent souvent qu'un seul quartier, les autres quartiers étant habités par les fractions des Forgerons et/ou des Kouflo. Leur autre implantation est à la proximité de la capitale régionale, Korhogo. Ils sont, là, regroupés de façon beaucoup plus homogène en quelques gros villages, dont celui de Lataha (environ 2 000 habitants), où leurs seuls voisins sont les Dioula (ainsi appelle-t-on les Malinké installés de longue date dans le nord ivoirien). A Lataha, Dioula et Fodonbele, tout en ayant des modes de vie fort différents, vivent en régime d'économie complémentaire. Les premiers participent souvent aux funérailles se déroulant chez les seconds ; l'inverse se produit rarement.

Dans cette région, les « isolats » fodonon sont aussi en relation constante avec l'importante fraction des Tyembara (250 000 personnes). Leur nombre et leur puissance économique et politique, en lien avec une chefferie ancienne et bien implantée, pourraient expliquer l'influence exercée par les Tyembara sur les Fodonbele dans certains domaines de la culture demeurés pourtant différents : organisation rituelle, langue, musique... Ainsi, plusieurs orchestres fodonon relèvent du style culturel tyembara (cf. A 3 et 4 ; B 5). (La vie quotidienne de ces deux fractions n'est cependant affectée d'aucune différence substancielle). A l'inverse, une affirmation marquée d'autonomie culturelle explique sans doute l'importance prise, à Lataha, par l'orchestre *bolonyè*<sup>2</sup> (cf. B 1), aussi bien dans les funérailles des hommes que dans celles des femmes. L'instrument utilisé par cet orchestre est en effet totalement inusité chez leurs puissants voisins.

1. Fodonbele : pluriel, en parler tyembara et fodonon de Lataha, de « Fodonon », appellation administrative (sing. ou pl.). Ils se désignent eux-mêmes ainsi.

SENUFO, TYEMBARA, FODONBELE

The music published here comes mainly from one village in the North of the Ivory Coast, Lataha. Almost every piece in each series – « for a man » and « for a woman » – was recorded during a single funeral ceremony. The village of Lataha is inhabited by Fodonbele<sup>1</sup>, who are one of the numerous sub-groups of a vast ethnic entity, the Senoufo, numbering about one million persons, and covering an area extending to the South of Mali and Upper Volta, and to the North of the Ivory Coast. The Fodonbele, close to 18,000, live in two very different regions of the North of the Ivory Coast. In the Southern part of this region, in the so-called « yam area » (around the town of Dikodougou), they are scattered throughout many villages in which they often occupy a single district. The other districts are inhabited by Blacsmiths and/or Kouflo groups. The other area they have settled in is near the regional capital, Korhogo. There they form a much more homogeneous community within a few large villages, including Lataha (c. 2000 inhabitants) ; their only neighbors there are the Dioula (as the Mandinka who have lived for a long time in the North of the Ivory Coast are called). In Lataha, though the Dioula and the Fodonbele have quite a different way of life, their economic activities are complementary. The Dioula often participate in the funerals of the latter ; the opposite rarely occurs.

In this region, the isolated Fodonon groups have constant contact with a large community of Tyembara (250,000 people). Their numbers, their economic and politic power, coupled with an old and well-established chieftainship, might well explain the influence exerted by the Tyembara on the Fodonbele in certain areas of culture, which at the same time have remained different ; ritual organization, language, music... Thus, several Fodonon orchestras are patterned after the Tyembara cultural style (cf. A 3 and 4 ; B 5). (There is, however, no substantial difference in the daily life of both sub-groups). On the other hand, a noticeable assertion of cultural independence probably accounts for the importance, in Lataha, of the *bolonyè*<sup>2</sup> orchestra (cf. B 1) in the funerals of both men and women. The instrument used by this orchestra has in fact never been used by their powerful neighbors.

1. Fodonbele : plural, in the Tyembara and Fodonon dialects of Lataha, of « Fodonon », an administrative term (sing. or pl.). It is the name they use for themselves.

Dans l'ensemble sénoufo – zone igname ou zone de Korhogo – les Fodonbele sont réputés être les premiers occupants du terroir. Maîtres de la pluie, maîtres de la terre (y compris dans les villages où ils sont minoritaires), ils jouissent d'une certaine réputation d'archaïsme culturel, n'entraînant aucun mépris mais plutôt une vague méfiance. Le parler fodonon de la zone dense n'est compris qu'à moins de 60 % par la plupart des fractions environnantes. Les Fodonbele partagent dans leurs grandes lignes les principales institutions des autres fractions sénoufo : culte des jumeaux, société initiatique du *pono* (désignation fodonon de l'institution plus connue sous le nom tyembara de *poro*), pratique de la divination *sandôgô*, etc. Mais ils s'en distinguent par certains traits de façon notable, et gardent aussi en propre des traditions de première importance : excision des femmes, pratique de la médecine traditionnelle (traumatologie), vitalité de la société initiatique des femmes, apprentissage institué, au moment de l'initiation, d'une langue secrète, le *ciga*, etc.

La musique est un terrain d'élection de cette spécificité culturelle, et particulièrement celle exécutée dans le cadre des funérailles.

MUSIQUE ET FUNÉRAILLES

La place privilégiée occupée par la musique dans les funérailles est due à la signification même de cet événement pour la société fodonon. Si la joie et la fête y semblent souvent prendre le pas sur la tristesse, c'est que les funérailles – et la mort elle-même de certains – sont vécues comme un accomplissement ultime de la vie. Si somptueuses sont les funérailles qu'elles donneraient presque envie de mourir... Mort d'un vieillard : la descendance engendrée durant toute son existence est manifestée au grand jour, et, dans cette société hiérarchisée, s'entrouvre un peu l'espace de la jeunesse. On comprend que la mort d'un vieillard soit l'occasion habituellement choisie pour certains rites d'initiation, et notamment certaines intégrations dans la société du *pono*. Mort d'un adolescent, d'une femme enceinte – morts tristes par excellence – : il faut alors que les funérailles soient une fête, et nient la mort elle-même ; non pas pour ignorer ou annuler la tristesse, mais pour la socialiser et en faire partager le poids.

2. La transcription (phonétique) des termes fodonon suit ici les normes de *Une orthographe pratique des langues ivoiriennes*, Université d'Abidjan (I.L.A.), 1979. Elle s'en écarte pour deux signes d'usage typographique non-courant :  $\mathfrak{E}$  noté è,  $\mathfrak{O}$  noté o (o étant noté ô). Toute voyelle suivant une consonne nasale est nasalisée. Les tons ne sont pas indiqués. La description linguistique du fodonon est en cours, par P. BOUTIN (Université de Paris III, I.N.A.L.C.O.).

Within the Senoufo area – the yam or Korhogo region – the Fodonbele are reputed to be the first settlers. Masters of the rain, masters of the land (including villages, where they are in the minority), they have a certain reputation of cultural archaism, which has aroused no contempt but rather vague mistrust. The surrounding groups understand less than 60 % of the dialect spoken by the Fodonon in the densely populated areas. The Fodonbele generally share the main institutions of the other Senoufo sub-groups : cult of twins, pono initiation society (Fodonon name for the institution better known under the Tyembara name of *poro*), practice of *sandôgô* divination, etc. But they differ in certain distinctive ways, and have kept very important traditions of their own : excision of women, practice of traditional medicine (traumatology), vitality of the women's initiation society, learning a secret language, *ciga*, at the time of initiation, etc.

Music is a prime area for the expression of this cultural uniqueness, and in particular the music performed during funerals.

MUSIC AND FUNERALS

The privileged position of music in funeral ceremonies is linked to the significance of the event for Fodonon society. If joy and festivities seem to prevail over sadness, it is that funerals – and the actual death of some – are experienced as the final accomplishment of life. The funerals are so lavish that they would seem to arouse the desire to die... With the death of an old man, all the descendants begot in his lifetime are gathered together in public, and in this hierarchical society, youth is given a chance to assert itself. It is understandable that the death of an old man would be an occasion customarily chosen for certain initiation rites, and in particular integration for some within the pono society. Be it the death of an adolescent, or a pregnant woman – sad deaths, by their very nature – then the funeral must become a feast, a negation of death, not to ignore or repudiate grief, but to share the burden with others in society.

2. The phonetic transcription of Fodonon terms follows here the standards of *Une orthographe pratique des langues ivoiriennes*, Université d'Abidjan (I.L.A.), 1979. It departs from them in the case of two uncommon type characters :  $\mathfrak{E}$  becomes è,  $\mathfrak{O}$  becomes o (o is noted as ô). Any vowel following a nasal consonant is nasalized. Tones are not indicated. A linguistic description of Fodonon is being prepared by P. BOUTIN (Université de Paris III, I.N.A.L.C.O.).

Le temps funéraire est donc un moment d'intense intégration collective et l'occasion périodique d'actualiser l'échange social. Pendant les quatre jours, ou davantage, qui suivent la mort, toutes les fibres du tissu social se resserrent intensément :

- entre villages proches, qu'ils soient ou non de la même fraction ethnique. Ainsi les musiques des plages B 4 et B 5, exécutées pour les funérailles d'un homme fodonon, provenaient de villages autres que Lataha ;
- entre clans, ou « quartiers », chacun d'eux dans le village possédant son propre « exemplaire » de certains orchestres, ou un orchestre unique dans le village ;
- entre parents éloignés, souvent dispersés par le jeu des alliances, et entre lignages alliés qui peuvent, pendant le temps des funérailles, se brocarder mutuellement, et assainir leurs relations (cf. A 5, dont la musique accompagne un rite de triomphe au cours duquel les lignages alliés à un homme venant de perdre sa mère se livrent à un certain nombre de « facéties honorifiques ») ;
- entre groupes d'association, collaborant, le temps de la fête : masques appartenant à des sociétés initiatiques différentes, orchestres de même type se regroupant pour jouer ensemble ;
- entre groupes d'âge, réaffirmant de multiples façons les hiérarchies qui les régissent, ou, de façon passagère, se substituant les uns aux autres dans les obligations funéraires. Ce temps est par excellence celui de l'apprentissage musical : sur les tambours un instant délaissés de l'orchestre du *cepono*, société initiatique des femmes (cf. photo de couverture), les fillettes viennent aussitôt s'exercer ;
- entre individus en général, la mort d'un parent obligeant ses proches à une dilapidation brutale et quasi rituelle des biens accumulés : réserves alimentaires, animaux sacrificiels, argent, monnaie traditionnelle (cauris), pagnes funéraires. Et parmi les hôtes à accueillir, les musiciens ne sont pas les derniers à ce qu'on prenne soin d'eux : on les nourrit, on les rétribue, on les loge, on guide leurs déplacements ;
- entre hommes et femmes, enfin, auxquels s'appliquent pourtant des rites soigneusement différenciés, notamment en matière de musique. Deux faces sur ce disque, donc : deux séries musicales, ne gardant en commun que la pièce qui les démarque (*bolonyè*, B 1) ; mais aussi, deux faces d'une même médaille, les funérailles des unes permettant qu'on s'intéresse aux autres. Ainsi, aux chants d'insultes à l'adresse des femmes (B 3), exécutés après la mort d'un homme, répondent ceux à l'intention des hommes (et cette fois en leur présence) de l'orchestre du *cepono* (A 2).

A funeral is therefore a moment of intense group integration and a periodic opportunity to renew social ties. During the four days, or more, following a death, all the fibers of the social fabric are greatly strengthened :

- among neighboring villages, whether or not they belong to the same ethnic sub-group. Thus the music on bands B 4 and B 5, performed for the funeral of a Fodonon man, comes from villages other than Lataha ;
- among clans, or « districts », each one in the village with its own « replica » of certain orchestras, or with a single orchestra for the entire village ;
- among distant relatives, often drawn apart by successive marriages, and among affinal lineages that can lampoon each other during the funeral, thus clearing the air with regard to their relationships (cf. A 5, where the music accompanies a rite of triumph during which the affinal lineage, of a man who has just lost his mother may, among other things, indulge to a certain extent in mock tributes paid facetiously) ;
- among associative groups, which collaborate during the festivities, providing masks from different initiation societies, as well as orchestras of similar type which meet to play together ;
- among age groups, reasserting in many ways the hierarchy that governs their relations, or temporarily substituting for each other in carrying out funeral obligations. This period is most propitious for learning music : when the drums from the orchestra of the *cepono*, the women's initiation society (cf. cover photo) are abandoned for a moment, the little girls immediately come to practice ;
- among individuals in general, since the death of a relative creates an obligation for nearest of kin to squander accumulated possessions in brutal and almost ritual fashion : food reserves, sacrificial animals, silver, traditional money (cowries), funeral shrouds. And among the guests to be accomodated, the musicians are far from the last to be attended to. They are given room and board ; they are paid ; and they are guided in their movements from one place to another ;
- and finally, between men and women, who nevertheless have meticulously differentiated rites, especially with regard to music. Thus we have two sides to the record with two series of music, sharing the one piece that separates them (*bolonyè*, B 1) ; but at the same time, they are the two sides of the same coin, since the funerals of one group make it possible to take



On comprend qu'un si coûteux remue-ménage puisse souvent, lorsque la mort survient en période défavorable, être renvoyé bien au-delà de l'enterrement : à une époque de l'année (à partir de novembre) où les greniers sont pleins et le travail moins astreignant. C'est aussi l'époque choisie pour organiser éventuellement des funérailles commémoratives en l'honneur de défunts prestigieux, pour lesquelles les premières cérémonies ne sont jamais jugées assez fastueuses.

## LA MUSIQUE, MATIÈRE DE L'ÉCHANGE

Toutes ces musiques, pourtant, ne peuvent être indistinctement qualifiées de *funéraires*. Certaines ne le sont que par le contexte de funérailles dans lequel, occasionnellement, elles s'inscrivent. Matière d'un échange, en ce cas (au même titre que pagnes, monnaies rituelles ou animaux), peu importe qu'elles soient plutôt en elles-mêmes musiques de cultures (cf. *kpopin*, A 5) de chefferie (cf. *jegele*, A 3), ou même de pure réjouissance (cf. chœurs dioula, A 7).

D'autres, qu'on ne saurait exécuter en dehors des funérailles, n'en restent pas moins des musiques de danse autant que de deuil. Ainsi, *langô* (A 6), *korobla* (B 5), voire *bolonyè* (B 1), n'ont de rapport avec la mort qu'en tant qu'expressions de groupes sociaux, réunis à l'occasion de la mort et se manifestant par un don de musique et de danse. C'est pourquoi la plus « funéraire » de toutes ces pièces est celle qui ouvre ce disque : exécution improvisée d'origine individuelle chantée à l'intention des parents de la défunte par quiconque désire leur apporter son soutien.

Toute musique est donc ici *d'un tel et pour un tel* : *prestation*. D'autres défunts auraient requis d'autres pièces. Pour autres clans, pour autres âges, pour autre sexe, autre musique, même si le genre en est le même. La chose est possible par le jeu de la symétrie différée. Tel lignage est aujourd'hui « bénéficiaire » de musiques d'un autre clan que le sien : à un prochain décès, un orchestre de son clan se rendra dans un autre quartier.

Cet échange permanent érige la musique des funérailles fodonon en une architecture de l'espace et du temps. Car sortis de partout pour converger en quelques lieux privilégiés (maison de la défunte, croisée des axes principaux, entrée du bois-sacré) les différents orchestres font connaître leurs déplacements. La plupart des pièces ici présentées sont des musiques *itinérantes*,

*interest in the other. Thus, in answer to the songs of insult intended for women (B 3), sung after the death of a man, there are others for men (and in this case in their presence), played by the cepono orchestra (A 2).*

*It is understandable that such an expensive commotion is often postponed when a death occurs at an unfavorable time of the year, until well after the burial, when (as of November) granaries are full and work less demanding. That is the time also chosen for commemorative funerals in honor of prestigious persons who may have died, and for whom the initial ceremonies are never considered lavish enough.*

## MUSIC, THE SUBSTANCE OF EXCHANGES

*Not all music, however, can be indiscriminately considered as funerary. Some becomes so simply because it is played, on occasion, during funerals. Like funeral shrouds, ritual moneys, or livestock, it is used for exchanging, regardless of whether it is music to accompany farmers in the fields (cf. kpopin, A 5), chieftainship music (cf. jegele, A 3), or even music for pure entertainment (cf. Diula choruses, A 7).*

*Other pieces of music, which cannot be played at other times, nevertheless remain dance music as much as music of mourning. Thus, langô (A 6), korobla (B 5), even bolonyè (B 1), are connected with death only because they are the expression of social groups, gathered together on the occasion of a death, and manifested by a gift of music and dance. That is why the most « funerary » of all the pieces is the first on this record : an individual improvised performance sung for the relatives of the deceased by whoever wishes to express sympathy.*

*Every piece of music in this case is by someone for someone : a service rendered. With another death, different music would be required. Other clans, other age groups, the other sex, all require specific music, even if the genre is the same. This is made possible by the interplay of delayed symmetry. A given lineage today is the « recipient » of the music of another clan. When another death occurs, an orchestra from the first clan will go to another district.*

*These constant exchanges lend Fodonon funeral music an architectural dimension in time and space. Arising from many places to converge on a few special ones (house of the deceased woman, major crossroads, entrance to the sacred grove), the various orchestras accompany their own comings and goings. Most of the pieces presented here are itinerant,*

exécutées en se rendant d'un point à un autre du village. Elles soulignent, en même temps, l'importance des lieux où elles s'arrêtent successivement ou le prestige de ceux qui les occupent (telle la plage A 4, succession de courtes pièces exécutées de cour en cour à l'intention des notables du quartier de la défunte). De l'annonce de la mort au point culminant du départ vers le tombeau, c'est toute une géographie rituelle qui est ainsi tracée par les sons. L'ordre dans lequel chacun intervient n'est pas moins signifiant pour les funérailles des hommes que pour celles des femmes : avant l'inhumation d'un homme, musiques des *pono*, ici absentes ; après l'inhumation, musiques plus diverses n'excluant pas celles du *pono* (cf. B 3), et, certaines, communes aux hommes et aux femmes. Pour ces dernières, la ligne de partage de l'inhumation s'estompe, mais la série est nécessairement encadrée par les interventions du même tambour *langô*. C'est lui qui annonce la nouvelle de la mort : c'est lui qui, par la danse, marque la fin des funérailles (cf. A 6).

## LES MOYENS DE LA MUSIQUE

Instruments de musique, bien sûr, mais aussi musiciens, techniques et modalités d'exécution, caractères formels confèrent à la musique fodonon (et plus généralement sénoufo) son caractère ambigu, à la fois d'austérité et de fête. Musique de fête, soutenant la danse et attirant la foule, pour une mort qui est aussi la vie ; musique austère, parce que produit d'un échange où nombreux doivent être les acteurs, quel que soit leur niveau de compétence. Toutes ces pièces, sauf une seule (B 2 a), sont d'exécution collective, y compris les « lamentations » du début qui, par la proximité des chanteuses individuelles, deviennent elles aussi une véritable polyphonie.

De tous les musiciens exécutant ces pièces, aucun n'est professionnel, et il s'en faut que tous soient même spécialistes. Les lamentations (A 1), les chants dioula (A 7), les chants d'insultes de B 3 et dans une certaine mesure *korobla* (B 5) sont le fait de villageois sans aucune compétence musicale particulière. A l'inverse, les musiciens du *bolonyè* (B 1), tout comme d'ailleurs ceux du *kpopin* (A 5), sont les uniques détenteurs d'un répertoire exigeant une technique vocale élaborée et un plus ou moins long apprentissage qui font d'eux des spécialistes leur vie durant. La compétence des joueurs de *langô* (A 6) ne dure, quant à elle, qu'un certain nombre d'années, correspondant à la durée de l'initiation des femmes ; après cette période de jeu, un musicien plus jeune vient relayer l'ancien.

*played while going from one place to another in the village. At the same time, they underscore the importance of the places where they stop, or the prestige of those who dwell there (such as A 4, a succession of short pieces played in one courtyard after another in honor of the dignitaries from the district of the deceased woman). From the time the death is announced to the final departure for the burial site, a whole ritual geography is thus constructed in sound. The order in which each piece is played is no less significant for funerals of men than it is for funerals of women : before the interment of a man, there is pono music (here absent), and after the interment, more varied types, which may include pono music, are played (cf. B 3), some of which is the same for men and women. For women, the distinction between before and after interment is less absolute, but the whole series is necessarily set off by the same langô drum, which announces the news of the death, and which, along with dance, marks the end of the funeral (cf. A 6).*

## MUSICAL MEANS OF EXPRESSION

*The musical instruments, of course, but also the musicians, techniques and conditions of playing, as well as formal characteristics lend Fodonon music (and more generally Senufo music) its ambiguous nature, both austere and festive – festive, because it accompanies dance and attracts crowds, on the occasion of death which is part of life, and austere, because it is the result of an exchange where many actors are involved, whatever their level of competence. All the pieces here, except for one (B 2 a), are group performances, including the « laments » at the beginning, which also become a veritable polyphony, given the proximity of the individual singers.*

*None of the musicians heard are professionals, and many are hardly specialists. The laments (A 1), the Diula songs (A 7), the songs of insult (B 3), and to a certain extent the korobla (B 5) are performed by villagers who have no special musical competence. On the other hand, the bolonyè musicians (B 1), as well as the kpopin musicians (A 5), are the only possessors of a repertory requiring elaborate vocal technique and training to varying degrees which make them specialists for life. The ability of the langô players (A 6), however, lasts only a few years, as long as it takes for the women's initiation. After that period, younger musicians take over from the elder.*

Même disparité dans les formes adoptées : à côté des formes « itinérantes » et discontinues, déjà décrites, certaines pièces se déroulent sur une longue durée ininterrompue. Régies par la danse et non plus par les textes des chants, telles sont les pièces du *bolonyè* (B 1), et de *korobla* (B 5).

Enfin, qu'il s'agisse d'échelles, de rythmes, ou de construction polyphonique, les musiques ici sélectionnées présentent une grande homogénéité dans leur organisation formelle.

L'échelle de la voix chantée fodonon est, en général, pentatonique, avec un degré 3 fréquemment rehaussé créant une subtile incertitude modale (cf. B 1). On s'écarte cependant du pentatonisme lorsque la voix s'installe dans cette sorte de « parlé-chanté », autour d'un « degré préférentiel », où les Fodonbele sont experts, et dont la plage A 1 donne un témoignage.

Des deux instruments mélodiques ici représentés, les xylophones (A 3) sont accordés en équipentaphonique<sup>3</sup> et les sifflets (A 4) en pentatonique strict.

Le rythme est toujours résolument binaire, mais avec une division des temps le plus souvent ternaire ; toute espèce de polyrythmie en est exclue, mais le jeu varié des silences et des densités lui permet de se renouveler continuellement. Un jeu avec le silence (et avec les silences) : c'est là sans doute l'un des moyens de cette austérité caractérisant plus d'une pièce (cf. B 2 ou B 5).

Y contribue aussi l'absence presque totale de polyphonie vocale. Solitaires ou en groupe, les voix ne se croisent que le temps d'un très court tuilage, effet occasionnel de la continuité sonore recherchée. La musique instrumentale n'est guère davantage polyphonique, n'utilisant que rarement les instruments mélodiques. Mais lorsque c'est le cas, ceux-ci peuvent donner lieu à de riches constructions en contrepoint, « tressées » autour d'une voix en ostinato qui en assure la continuité (cf. A 3 et plus encore A 4).

3. Equipentaphonique : terme qualifiant une échelle musicale obtenue par la division de l'octave en cinq intervalles égaux, plus grand qu'un ton entier et plus petit qu'une tierce mineure.

*The forms adopted are also disparate. Beside the « itinerant », discontinuous forms already described, some pieces continue uninterruptedly for a long time. The bolonyè pieces (B 1), as well as the korobla (B 5), are subordinate to dance, and no longer to the texts of the songs.*

*Finally, whether from the standpoint of scales, rhythms, or polyphonic construction, the music selected here has a formal organization that is very homogeneous.*

*The scale used for Fodonon singing is generally pentatonic, with the third degree slightly raised, thus creating subtle modal uncertainty (cf. B 1). There is however a departure from the pentatonic system when the voice lapses into a kind of Sprechgesang style, around a « preferential degree », in which the Fodonbele excell, as band A 1 clearly reveals. Of the two melodic instruments represented here, the xylophones (A 3) are tuned equipentaphonically<sup>3</sup>, and the whistles (A 4) in strict pentatonic tuning.*

*The rhythm is always decidedly binary, but most often with a ternary time division. Any kind of polyrhythm is excluded, but the varied interplay of silence and texture provides constant renewal. It is a play on silence – and with silence (rests) – doubtlessly one of the means expressing the austerity that characterizes a number of pieces (cf. B 2 or B 5).*

*The almost total absence of vocal polyphony also contributes to that effect. Whether alone or in groups, the voices overlap only briefly in the attempt to maintain sound continuity. Instrumental music is hardly more polyphonic, only rarely using melodic instruments. When they are used, however, they can give rise to rich counterpoint patterns, woven around an ostinato voice which ensures continuity (cf. A 3 and especially A 4).*

3. Equipentaphonic : term that describes a musical scale obtained by the division of the octave into five equal intervals, greater than a whole tone and less than a minor third.



## FACE A : FUNÉRAILLES D'UNE FEMME

### 1. Lamentations funéraires

Les lamentations *nyamègele* (littéralement « cordes de larmes ») sont la première expression musicale consécutive à la mort d'une femme. Durant les premières dizaines de minutes, jusqu'à ce que le tambour *langô* fasse retentir l'annonce officielle du décès, les proches de la défunte émettent avec peine des bribes de mélodies entrecoupées de sanglots. Par la suite, le chant s'affirme davantage ; il prend la forme de ces phrases librement enchaînées, exécutées presque sans discontinuer jusqu'à l'enterrement par de nombreuses femmes de l'entourage. Expression codifiée de la sollicitude féminine, les lamentations sont surtout le fait des descendantes d'une femme ayant été autrefois en voisinage avec une aïeule de la défunte. Celles-ci présentes ont eu lieu le lendemain soir du décès ayant occasionné toutes les musiques de cette face, et déjà leur atmosphère est détendue et rieuse, bien qu'elles se déroulent à côté de la défunte, devant la porte ouverte de la maison où elle repose.

Cette présence n'empêche nullement que la musique puisse, sans en être en rien affectée, se prêter à des paroles tout à fait banales. Il est ici question de la monnaie dont chacun, de temps en temps, se plaît à gratifier ces chanteuses. L'une d'elles incite les autres à en faire don à une vieille femme de l'entourage, désignée comme « sa mère ».

*Si tu ne lui remets pas les 100 frs, ta voix s'éteindra avant le lever du jour.*

*Si tu ne lui donnes rien, ta voix se fermera avant même l'arrivée des étrangers [invités aux funérailles].*

*Tu prends l'argent pour plus important que ma mère. Vois pourtant comme elle est grande.*

Une autre femme explique son silence :

*Si depuis ce matin vous n'avez pas entendu ma voix, c'est que je conserve le malheur de mon enfance.*

Les *nyamègele* sont le plus souvent chantées individuellement, comme pour soi-même, en marchant d'un pas lent, et dans une totale indifférence à l'auditoire. La polyphonie ici entendue peut être dite « aléatoire » : elle résulte de la présence de plusieurs chanteuses en un même lieu particulièrement important, et de lignes mélodiques rendues facilement compatibles par le pentatonisme qui les régit.

## SIDE A : A WOMAN'S FUNERAL

### 1. Funeral laments

The *nyamègele* laments (literally « ropes of tears ») are the first musical occurrence following the death of a woman. During the initial moments, until the *langô* drum officially announces the death, those close to the deceased painfully produce fragments of melodies broken by sobbing. Later, the song begins to take form, as phrases freely following one another, performed almost without interruption by the many women in the entourage until the actual burial. The laments, a coded expression of female solicitude, are sung mainly by the descendants of a woman who used to be a neighbor of an ancestress of the deceased. The laments heard here were sung on the evening of the day following the death for which all the music on this side was produced.

Already the atmosphere is relaxed and mirthful, even though the singing took place next to the deceased woman, in front of the open door of the house where she lay. Her presence was no obstacle to using the music, itself not affected, for mundane considerations. Here the discussion revolves around the money which everyone, from time to time, gives to the singers. One of them invites the others to offer it to an old lady among those presents, whom she terms « her mother ».

If you don't hand her the F 100, your voice will die away before dawn.

If you give her nothing, your voice will close shut even before the strangers [funeral guests] arrive.

You think money is more important than my mother. Yet see how noble she is.

[Another woman explains her silence:]

If you haven't heard my voice since this morning, it is that I harbour the misfortune of my childhood.

The *nyamègele* are most often sung alone, as if for oneself, while slowly walking, totally indifferent to the audience. The polyphony heard here can be considered as « random » : it stems from the presence of several singers together in the same very important place, and from melodic lines made easily compatible with each other, thanks to the pentatonic system.

### 2. Chants d'insultes du *pono* des femmes

Jouée surtout par les hommes, la musique instrumentale des funérailles d'une femme peut aussi être jouée par les femmes. Il en est ainsi des tambours de leur propre société initiatique, le *cepono* (photo de couverture). C'est là un cas relativement rare en Afrique noire<sup>4</sup>. Aussitôt connue la mort de l'une d'elles, chaque *pono* des femmes (au nombre de trois à Lataha) apporte son tambour, en cortège chantant, et tout en le frappant, du bois-sacré jusqu'à la cour de la défunte. Jusqu'à la fin des funérailles, tous trois seront frappés en formation unifiée. Intermittente, la musique du *cepono* est la plus souvent entendue pendant les funérailles d'une femme, dont elle ponctue à chaque instant le déroulement. Elle rassemble, autour des tambours, deux ou trois gros hochets-sonnaillles, et un nombre variable de chanteuses (jusqu'à vingt ou trente), qui marchent en cercle, à pas lents. Les tambours, hauts et massifs, reposent verticalement sur quatre pieds. Leur caisse est ornée de motifs représentant les animaux « totémiques » des clans sénoufo.

Chacune à son tour, et à leur gré, toutes les chanteuses peuvent être solistes. Elles alternent avec le chœur, qui les reprend, la série des paroles que leur inspirent la circonstance et l'identité de la défunte. ...Paroles sans égards pour la gent masculine, objet de tous les griefs et accusée de tous les maux, avec un irrespect indécemment joyeux que seul autorise l'événement.

4. cf. H. ZEMP, « Tambours de femmes en Côte-d'Ivoire », *Objets et Mondes*, 10, 2, 1970, pp. 99-118 (101-109).

5. cf. disques *La musique des Sénoufo...* (A 2) (références ci-dessous), et *Percussions de Côte-d'Ivoire...* (A 6).



1. Orchestre de xylophones fodonon dans la cour de la défunte (A 3).  
1. Fodonon xylophone orchestra in the courtyard of the deceased (A 3).

### 2. Songs of insult of the women's *pono*

Though usually played by men, instrumental music for a woman's funeral can also be played by women. Such is the case of the drums of their own initiation society, the *cepono* (cover photo). This is a relatively rare occurrence in Black Africa<sup>4</sup>. As soon as a member dies, each women's *pono* (there are three in Lataha) brings its drum, singing in procession and beating it, from the sacred grove to the courtyard of the deceased. All three are played together in a single ensemble until the end of the funeral. The intermittent *cepono* music is the most frequently played at a woman's funeral, punctuating each moment of the ceremony. Around the drums are gathered two or three large calabash rattles with external rattling objects, and a variable number of female singers (up to 20 or 30), who march slowly in a circle. The tall, massive drums rest vertically on four feet. Their body is covered with sculpted figures representing the totemic animals of the *Sénoufo* clans.

Each singer in turn may, when she wishes, become soloist. She then alternates with the chorus, which repeats the words that the event and the person of the deceased have inspired her to sing... with no consideration for the menfolk, brunt of all complaints and accused of every evil, with an immodest and joyful lack of respect which only the event makes possible.

4. cf. H. Zemp, « Tambours de femmes en Côte-d'Ivoire », *Objets et Mondes*, 10, 2, 1970, pp. 99-118 (101-109).

Les voix sont, par endroits, légèrement yodelées. Le jeu des tambours requiert une bonne maîtrise rythmique ; il est souvent tenu par des femmes d'une ou deux générations de *pono* antérieures à celle des initiées en cours.

Sur un mètre à division ternaire rapide et presque constant, la variété rythmique résulte de la succession des différents points et modes de frappe (périphérique, central, amorti ou non).

### 3. Orchestre de xylophones : cortège vers le tombeau

Dans le centre du pays sénoufo, occupé principalement par les *Tyembara*, on ne saurait concevoir des funérailles sans orchestre de xylophones *jégele* (photo 1). Comme le *bolonyè* pour les *Fodonbele*, cette formation est, pour les *Tyembara*, un véritable « emblème musical ». Il a fini par s'imposer, bien qu'à une date récente (1967), aux *Fodonbele* de Lataha, où trois quartiers possèdent désormais un tel orchestre. La formation en est identique à celle des ensembles *Tyembara* déjà enregistrés ailleurs<sup>5</sup> : trois xylophones à douze lames et résonateurs munis de mirlitons, deux petites timbales, une grosse timbale. L'un des xylophones, identique aux deux autres, tient une partie de soliste, en phrases intermittentes jouées dans le grave de l'instrument ; les deux autres font alterner, dans l'aigu, deux courtes phrases : l'une, variée, l'autre en ostinato. La ponctuation rythmique des timbales, régulière, atteste un style archaïque, sans doute lié au moment dans lequel s'inscrit cette exécution. De temps à autre, une femme du lignage de la défunte agite vigoureusement une boîte en métal dans laquelle elle recueille la monnaie et les cauris qui lui sont remis par l'assistance.

At times the voices are slightly yodeled. Playing the drums requires a good control of rhythm ; they are often played by women with one or two generations' seniority over those being initiated into the *pono*.

Based on a rapid, almost constant ternary metrical division, rhythmic variety is obtained by varying the places struck on the drums, as well as the way they are struck (rim, center, muffled or not).

### 3. Xylophone orchestra : procession towards the tomb

In the center of *Sénoufo* country, inhabited mainly by the *Tyembara*, it would be inconceivable to have a funeral without a *jégele* xylophone orchestra (photo 1). Like the *bolonyè* for the *Fodonbele*, this ensemble is a veritable « musical emblem » for the *Tyembara*. It took time, but it was finally adopted not long ago (1967) by the *Fodonbele* in Lataha, where three districts now have such an orchestra. The composition is identical to the *Tyembara* ensembles recorded elsewhere<sup>5</sup> : three 12-bar xylophones with resonators equipped with mirlitons, two small kettledrums, one large kettledrum. One of the xylophones, identical to the two others, plays intermittent solo passages in the lower register. The two others play two short phrases in alternation in the upper register, one varied, the other ostinato. The regular rhythmic punctuation of the kettledrums is evidence of an archaic style, no doubt linked to the event for which this music is performed.

5. cf. records *La musique des Sénoufo...* (A 2) (references below), and *Percussions de Côte-d'Ivoire...* (A 6).



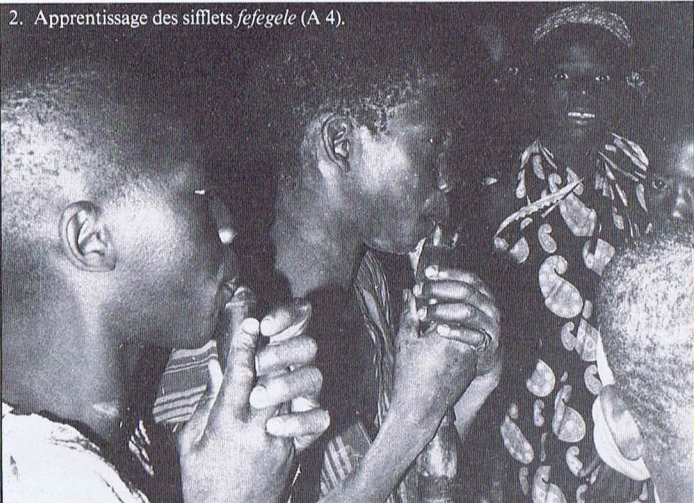
#### 4. Orchestre de sifflets et tambours

Autre emblème musical... L'orchestre *fefegele* (« sifflets ») n'existe que dans le clan des Soro, le seul à ne point avoir d'orchestre de xylophones. Il regroupe trois sifflets en bois, ovoïdes, à trois trous, un tambour en forme de mortier *jèmberi* et un tambour à deux peaux *kongono*. Les sifflets se partagent à eux trois une échelle pentatonique dont ils jouent chacun trois notes conjointes en se recouvrant l'un l'autre. Les instruments s'humidifient rapidement, et les musiciens doivent périodiquement en changer : à deux des trois sifflets est attaché un sifflet de rechange identique.

Les musiciens de cet orchestre sont spécialisés, mais ils n'en font partie que durant quelques années, et toujours avant la trentaine. Très jeunes, ils s'exercent, aux champs, au jeu des *fefegele*, à l'aide de petits sifflets globulaires *karkpo* fabriqués à partir des fruits de l'arbre *naali*. Et certains soirs de funérailles, l'apprentissage s'effectue sur les vrais instruments, en incluant alors les tambours (photo 2). Cette musique anime normalement une danse circulaire, où les femmes ont la première place. Mais elle peut, comme ici, constituer un hommage musical itinérant auprès des notables du quartier de la défunte, le lendemain de l'inhumation. La danse, inorganisée, n'en est pas alors exclue.

Les pièces, brèves, s'enchaînent en ce cas presque sans interruption. A chaque pièce correspond une mélodie chantée sous-jacente, que les musiciens ne peuvent pas toujours bien expliciter. Sur un mètre binaire à division ternaire, donné par les deux tambours, les sifflets entrecroisent de courtes cellules mélodiques répétées, variées, et ornées. Passagèrement (fin de la pièce 1, début de la pièce 2), la division métrique devient binaire. La perpétuelle mobilité de l'ensemble, dont toutes les notes sont toujours compatibles, le décalage constant des respirations (et donc des cellules mélodiques), le hurlement des tenues du fa aigu : une telle richesse polyphonique ne manque pas de surprendre, dans une culture pratiquant par ailleurs un style

2. Apprentissage des sifflets *fefegele* (A 4).



2. Learning to play the *fefegele* whistles (A 4).

med. Every once in a while, a woman from the lineage of the deceased shakes a metal box in which she collects the money and cowries deposited by those present.

#### 4. Whistle and drum orchestra

Another musical emblem is the *fefegele* (« whistles ») orchestra, which exists only in the Soro clan, the only one without a xylophone orchestra. It is composed of three wooden, egg-shaped whistles with three holes, a *jèmberi* goblet drum, and a *kongono* double-headed drum. The whistles share a pentatonic scale, each one playing three conjunct notes overlapping the notes of the others. The instruments become rapidly filled with saliva, and thus the musicians must periodically change them. There is an identical substitute whistle attached to two of the three.

The musicians of this orchestra are specialized, but remain so for only a few years, always before the age of thirty. When very young, they practice playing the *fefegele* in the fields, using small, round *karkpo* whistles made from the fruit of the *naali* tree. During funerals, on certain evenings, it is possible to learn on the real instruments, including the drums (cf. photo 2). This music usually accompanies a circular dance, where the women play the leading role. But it can, as here, be an itinerant musical tribute paid to the dignitaries of the district of the deceased woman, performed the day after interment. Dancing, though disorganized, is not excluded at this time.

The short pieces follow each other in this case almost uninterruptedly. For each piece there is an underlying sung melody, not always made clearly explicit by the musicians. On the basis of a binary meter with ternary divisions, produced by the two drums, the whistles play short, intermingling melodic patterns, which are repeated, varied and ornamented. Occasionally (end of piece 1, beginning of piece 2), the metric division becomes binary. The perpetual mobility of the whole, in which all notes are

vocal si délibérément monodique.

#### 5. Orchestre *kpopin* : chanteurs, timbales, hochets

Pas plus que les *fefegele* le *kpopin* (« petit tambour mâle ») ne désigne un orchestre *a priori* funéraire. Il a plus généralement pour fonction d'accompagner aux champs les cultivateurs et de les stimuler par le rythme et par les paroles de ses chants. Les mêmes paroles sont utilisées lorsque, comme la plupart des autres orchestres, ses musiciens en font un hommage musical funéraire. La présente plage correspond à un usage encore différent : la tradition par laquelle les lignages en relation d'alliance avec un homme venant de perdre sa mère organisent pour lui un « triomphe » à travers le village. Au lendemain de l'enterrement, l'orchestre, convoqué, effectue un trajet musical compliqué, ponctué d'arrêts multiples et conduit par les coépouses de celui que l'on fête.

Trois des quatre exécutants (photo 3) – musiciens consommés réputés propriétaires de cette formation – sont membres, en outre, de l'orchestre *bolonyè* (cf. B 1). Deux seulement chantent : l'un jouant de la timbale, l'autre du hochet. Là aussi, les pièces s'enchaînent autour de très courtes interruptions. Comme la plage précédente, le rythme suit un mètre binaire à division ternaire, assuré imperturbablement par les hochets, tandis que les timbales suivent les ponctuations de la voix en effectuant de fréquentes hémioles<sup>6</sup>. L'initiative du chant revient par alternance à chaque chanteur, le tout début de chaque intervention étant préalablement répété par le partenaire.

6. hémiole : transformation, par déplacement des accents, d'une structure [3 + 3...] en [2 + 2 + 2...].

3. Bê Tuo, Kutyeme Sana, Fanhantan Silué, Wobeta Sieple Silué, musiciens de l'orchestre *kpopin* (A 5).



3. Bê Tuo, Kutyeme Sana, Fanhantan Silué, Wobeta Sieple Silué, musicians of the *kpopin* orchestra (A 5).

always compatible with each other, the constant staggering of breathing (and thus of melodic units), the long piercing held notes on high F bear witness to astonishing polyphonic richness, in a culture that uses elsewhere such a deliberately monodic vocal style.

#### 5. Kpopin orchestra : singers, kettledrums, rattles

No more than the *fefegele* is the *kpopin* (« small male drum ») necessarily a funeral orchestra. It generally accompanies farmers in the fields, stimulating them with the rhythm and the words of the songs. The same words are used when, like most other orchestras, the musicians pay a funeral musical tribute. The music on this band has still another purpose, fulfilling a tradition according to which the affinal lineages of a man who has just lost his mother organize a « triumphant march » for him. The day after the burial, the summoned orchestra winds a complicated musical trail, with many stops, led through the village by the wives of the man being celebrated.

Three of the four performers (photo 3) – accomplished musicians reputed to be the owners of the ensemble – are also members of the *bolonyè* orchestra (cf. B 1). Only two sing – one playing the kettledrum, the other a rattle. Once again, the pieces are played in succession with very short interruptions. As with the previous band, the rhythm has a duple meter with ternary divisions, played indefatigably by the rattles, whereas the kettledrums follow the vocal punctuations, often playing hémioles<sup>6</sup>. Singing is initiated by each singer in turn, with the very beginning of each part sung first by one partner before the other takes over.

6. Hemolia, a transformation, by shifting accents, of one pattern [3 + 3...] into another [2 + 2 + 2...].

a : Le champion de culture est parti aux champs : qui osera cultiver ?  
Le champion a parlé : qui osera le contredire ?  
Le lion a attaqué sa rangée [de buttes] : qui osera l'imiter ?  
Le champion a dit de continuer : il y en a qui vont souffrir...

b : Le champion a creusé le puits où nous allons boire :  
homme intrépide, la force te va bien !  
Le champion est plus courageux que vous : il est déjà loin devant !

Comme la cendre, les cauris et le kaolin dont elles aspergent le fils de la morte, les *you you* des femmes jaillissent çà et là, en s'intégrant sans faillir au rythme de la musique. Un peu avant la fin de la première pièce, un coup de fusil tiré par un chasseur (le frère de la morte est un chasseur renommé) porte au paroxysme cette triomphale exubérance sonore.

#### 6. Danse d'hommes accompagnée de deux tambours *langô*

Cette danse, *langôcer* (« *langô* qui coupe »), met fin, chez les Fodonbele, aux funérailles d'une femme. Les tambours qui l'animent sont les memes que ceux qui ont annoncé sa mort (priorité revenant au tambour de son propre quartier, ici rejoint par celui d'un autre quartier). *Langôcer* n'est plus guère dansée à Lataha, sinon pour une défunte prestigieuse. En l'espèce, le fils de la morte fut longtemps responsable de ce tambour, charge qui ne dure en général guère plus de sept années.

L'instrument est à deux peaux, volumineux, et la caisse en bois dur (photo 4). Une seule peau est frappée, alternativement par la partie convexe d'une baguette recourbée et par la main gauche (on entend bien l'opposition des sons ainsi produits).

Les hommes qui dansent en tournant autour des tambours sont jeunes, et leur danse très athlétique. Elle institue entre-eux une concurrence sévère aux yeux des jeunes filles, qui les regardent. Autour des chevilles des danseurs s'entrechoquent des anneaux de métal, supportant des grelots et de petits anneaux sertis. Une cloche du même type que *karkpa* (cf. B 2), mais plus grosse, marque la pulsation. Danseurs et musiciens se déplacent à l'intérieur de la cour de la morte (et passent un moment auprès d'un groupe de chanteuses du *pono* des femmes achevant leur exécution).

La danse ici enregistrée suit une architecture rigoureuse. Une courte introduction, aux rythmes hésitants, installe progressivement une alternance entre deux figures rythmiques contrastées, dont l'une, ternaire (voir *encart*, rythme B 1) apparaît comme l'intermède de l'autre, et reproduit le rythme par lequel, aussitôt survenue, la mort est annoncée à tout le village. La conclusion, en accélération continue, s'achève, « hors musique », par un retentissant coup de fusil.

a) The hoe champion is out in the fields : who'll dare till first ?  
The hoe champion has spoken : who'll dare contradict him ?  
The lion has begun his row [of mounds] : who'll dare imitate him ?  
The champion has said to continue : some will suffer...

b) The champion has dug a well where we shall drink : bold man, might suits you well. The champion is more courageous than you : already he is far ahead.  
Like the ashes, cowries and kaolin which they spray on the son of the deceased, the ululations of the women break out now and then, infallibly in time with the rhythm of the music. Shortly before the end of the first piece, a shotgun is fired by a hunter (the brother of the deceased is a famous hunter), which brings to a climax this triumphant exuberance of sound.

#### 6. Male dance accompanied by two *langô* drums

This dance, *langôcer* (« the *langô* that cuts »), concludes a woman's funeral among the Fodonbele. The drums which accompany it are the same that announced her death (priority is given to the drum from her own district, joined here by the drum of another district). The *langôcer* is rarely danced now in Lataha, except for a prestigious woman. Indeed, in this case the son of the deceased was in charge of this drum for a long time, a responsibility which generally lasts no more than seven years.

It is a large, double-headed instrument, and the body is made of hard wood (photo 4). One skin only is struck, with the convex part of a curved stick and the left hand in alternation (the difference between the two sounds is clearly discernible).

The men who dance around the drums are young, and their dance is athletic. Competition is stiff among them, under the watchful eyes of the young girls. Metal anklets, with small pellet bells and set rings attached, clash on the dancers' ankles. A bell similar to the *karkpa* (cf. B 2), but larger, beats time. Dancers and musicians move around the inside of the courtyard of the deceased (and stay for a while with a group of female singers from the women's *pono* who are concluding their performance).

The dance recorded here is architecturally regular. A short introduction, with halting rhythms, gradually gives way to alternation between two contrasted rhythmic figures. One, which is ternary (see insert, rhythm B 1), appears to be an interlude for the other, and reproduces the rhythm with which a death is announced to the entire village, as soon as it occurs. There is constant acceleration in the conclusion, which comes to an end with a resounding « extra-musical » shotgun blast.



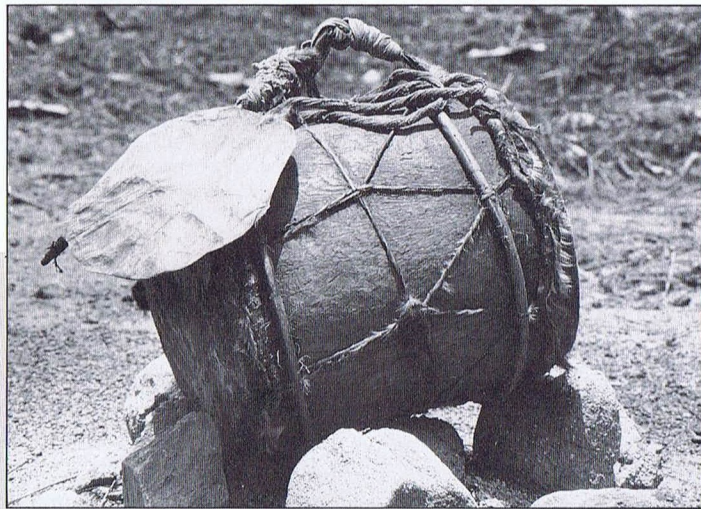
## 7. Chœurs de jeunes filles Dioula

Si elle clôt officiellement les funérailles, *langôcer* n'interdit pas, cependant, que des étrangers au village puissent venir pendant quelques jours encore accomplir une prestation musicale, même s'ils l'ont déjà effectuée auparavant. La musique est alors de franche réjouissance. Les jeunes filles qui chantent ici sont venues d'un petit village voisin, habité par des Dioula, et si proche de Lataha qu'il en est presque devenu l'un des quartiers. Elles forment une « association » musicale, d'entraide, de danse et de réjouissance, comme il en existe de nombreuses chez les jeunes Dioula. Leurs musiciens jouent un tambour en forme de mortier, un tambour à deux peaux et un tambour de bois à lames. Le chœur, d'une trentaine de jeunes filles, avance en une lente procession légèrement dansante, en soulignant de temps à autre, par des claquements de main, le rythme des tambours.

...Double chœur, en réalité : trois ou quatre chanteuses forment un « petit chœur » alternant avec toutes les autres. Chaque chœur chante en diaphonie de tierces parallèles, ponctuée d'unissons, notamment sur les finales, qui manifestent un fort sentiment tonal. On sent là une forte proximité de la musique vocale baoulé. Quatre pièces sont ici enchaînées, prélevées sur une durée beaucoup plus longue. Dans la première, les deux chœurs répètent chacun pour soi, l'un après l'autre, la même séquence mélodique ; dans la seconde, le grand-chœur ne répète que partiellement le petit ; la troisième reprend la première pièce ; la quatrième, composée de deux séquences mélodiques (*a* et *b*) modifie l'alternance entre les deux chœurs, tout en gardant immuable l'ordre des séquences :

c (petit-chœur)...C (grand-chœur)...C...c...c...C...C...c...  
a b / a b / a b / a b

4. Tambour *langô* séchant après le changement d'une des peaux (A 6).



4. Langô drum drying out after changing one of the skins (A 6).

## 7. Choruses of young Dioula girls

Though the *langôcer* dance officially concludes the funeral, it is still possible for visitors to the village to perform musical services for a few more days, even if they have already done so. The music then becomes a festive celebration. The young girls who sing here have come from a small neighboring village, inhabited by the Dioula, so close to Lataha that it has virtually become one of its districts. They form an « association », similar to many others among young Dioula girls, for music, mutual assistance, dance and celebrations. Their musicians play a goblet drum, a double-headed drum and a wooden slit drum. The chorus, with about thirty young girls, moves forward in a slow, dance-like procession ; every once in a while they underline the rhythm of the drums by clapping their hands.

In fact, it is a double chorus : three or four singers form a « small chorus » that alternates with all the others. Each chorus sings diaphonically in parallel thirds, interspersed with notes sung in unison, especially final notes, which demonstrate a strong tonal feeling. One can sense a marked resemblance to Baule vocal music. Four pieces are presented here in succession, taken from a much longer performance. In the first, the two choruses repeat the same melodic sequence, first by themselves, then one after the other ; in the second, the large chorus repeats only partly what is sung by the small one ; the third is a retake of the first piece ; and the fourth, composed of two melodic sequences (*a* and *b*), modifies the alternation between the two choruses, while maintaining the unchanging order of the sequences.

c (small chorus)...C (large chorus)...C...c...c...C...C...c...  
a b / a b / a b / a b

## LE JEU DES TAMBOURS *LANGÔ*

La pièce A 5 fait alterner deux structures métriques contrastées. Toutes deux sont binaires, mais l'une est à division binaire (A), et l'autre à division ternaire (B).

B donne lieu à deux réalisations rythmiques elles aussi alternées (B 1 et B 2).

Leur contraste avec A est accru par la présence d'hémioles<sup>6</sup>. Celles-ci sont marquées, sur chaque tambour, par une opposition entre deux modes de frappe : l'un périphérique, et de la main gauche, l'autre au centre de la peau, par la partie convexe d'une baguette recourbée. Il en résulte, perceptivement, une opposition (non-exclusive) entre un son *haut* (H) et un son *bas* (B).

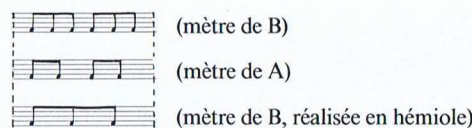
Une même opposition régit, mais cette fois-ci de façon globale, les deux tambours : l'un résonne « aigu », l'autre « grave ».

La figure A parcourt un cycle de triple répétition : A : tambour 1 (aigü) ; A' : tambours 1 et 2 ; A'' : tambour 2 (grave) ; un court tuilage entre les deux instruments s'exerce, en outre, de part et d'autre de chaque énoncé de la figure.

La succession des figures A et B est régulièrement ordonnée :

A B A B A B A B

Dans la conclusion, les trois divisions métriques se succèdent, enchaînées, en s'accéléralant :



A

B 1

B 2

Tambour 1 Drum

Tambour 2 Drum

Tambour 1 Drum

Tambour 2 Drum

A A' A''

## PLAYING TECHNIQUE OF THE *LANGÔ* DRUMS

Piece A 5 has two contrasted alternating metric structures. Both are duple, but one has a binary division (A), and the other a ternary division (B).

B also has two alternating rhythmic patterns (B 1 and B 2).

Their contrast with A is heightened by the presence of hemiolas<sup>6</sup>. On each drum, these patterns are differentiated by two striking modes : one on the rim, the other in the center of the skin, with the convex part of a curved stick. One thus perceives an opposition (non-exclusive) between a high tone (H) and a low tone (B).

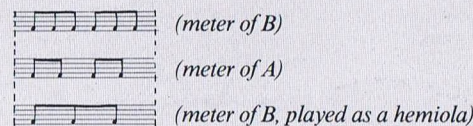
The same opposition applies globally to the two drums : one has a « high » pitch, the other a « low » pitch.

Figure A is repeated three times : A : drum 1 (high-pitched) ; A' : drums 1 and 2 ; A'' : drum 2 (low-pitched) ; moreover, there is a brief overlapping of both drums, at the beginning and end of the figure, each time it is repeated.

The order of succession of figures A and B is regular :

A B A B A B A B

In the conclusion, the three metric divisions follow each other in increasingly rapid succession.



## FACE B : FUNÉRAILLES D'UN HOMME

### 1. Orchestre de chanteurs et harpes monocordes *bolonyè*

*Bolonyè* (litt. « les gens de laalebasse ») est le nom donné à un orchestre de harpes arquées monocordes, dont les musiciens chantent en s'accompagnant eux-mêmes de leur instrument (photo 5). S'élevant à une quarantaine, à Lataha, le nombre – variable – de joueurs effectifs dépasse rarement une quinzaine. Ces chanteurs sont des hommes âgés, tous cultivateurs, mais praticiens exclusifs de cette musique dont le jeu suppose une initiation préalable. Outre les harpistes, deux gros hochets-sonnaïlles soutiennent l'imperturbable régularité du rythme, ponctué par le pincement de la corde grave dont seul importe le timbre. De leur main gauche, munie de bagues en bronze, les musiciens percutent, en rythmes imbriqués, laalebasse de leurs instruments. Des sonnaïlles en métal, plantées au sommet du manche, et solidaires du moindre de ses mouvements, bruissent en permanence.

Cette musique accompagne une danse où s'affrontent plusieurs masques de même type stylistique. La pièce suit une « forme-relai » : placés côte à côte, les chanteurs exécutent, par couples successifs, les éléments de l'un des vingt chants (ou davantage) exécutés au cours d'une même nuit. Venant toujours en premier, ce chant est composé d'éléments fixes ; les autres chants sont de forme alternée, et les séquences en sont développées librement par chaque couple de chanteurs.

*Sahut ! Sahut ! S'il te plaît... Toi, le père de notre bolonyè, je me suis assis à ta place : reçois la salutation de notre bolonyè. Soza et Kufolo, Tènguru et Kpanjar (...), je vous donne le salut de notre bolonyè.*

*Je suis entré au plus profond d'un gros village, et j'ai vu un serpent qui mord ; je suis entré dans le pono, et j'ai vu un lion dans l'arbre ; et j'ai égorgé un poulet, en sacrifice pour le bolonyè.*

*Sahut au bolonyè ! Sahut au bolonyè de notre vieux papa !*

*J'ai vu ceux qui sont dans le pono, j'ai vu le fond du monde lointain.*

*Mon bon ami a pensé à ma parole. Ne me perdez pas dans votre pono.*

*Vous, les anciens, je vous en supplie, laissez ma voix s'ouvrir.*

*Entrons. Parlons.*

## SIDE B : A MAN'S FUNERAL

### 1. Orchestral of singers and single-string harps

*Bolonyè* (lit. « the calabash people ») is the name given to an orchestra of single-string bow harps, in which the musicians sing, accompanying themselves on the instrument (photo 5). In Lataha there are about 40 in the orchestra, with rarely more than 15 actual players, though the number is variable. The singers are older men, all farmers, but sole performers of this music, which requires prior training. Beside the harpists, two large calabash rattles rapport the unwavering regularity of the rhythm, punctuated by the plucking of the low-pitched string, for which only the timbre is important. The musicians strike the calabash of their instruments in overlapping rhythms with their left hands, covered with bronze rings. Metal jingles, attached to the top of the neck, produce a constant sound, since they are shaken by the slightest movement.

This music accompanies a dance in which there is a confrontation of several masks of the same stylistic type. The piece is in « relay » form : standing next to each other, successive couples of singers sing parts of one of the twenty songs (or more) performed during the same night. Always sung first, this song is composed of fixed elements ; the other songs are in alternating form, and the sequences are freely developed by each couple of singers.

Hail ! Hail ! Please... Thou, the father of our *bolonyè*, I have seated myself in thy place : receive the greeting of our *bolonyè*.

Soza and Kufolo, Tènguru and Kpanjar (...), I give you the greetings of our *bolonyè*.

I went into the heart of a big village, and I saw a snake that bites ; I entered the *pono*, I saw a lion in the tree ; and I slit the neck of a chicken, as a sacrifice for the *bolonyè*.

Hail to the *bolonyè* ! Hail to the *bolonyè* of our old papa !

I have seen those who are in the *pono*, I have seen the depths of the faraway world.

My good friend has thought of my word. Don't lose me in your *pono*. You, the elders, I beg of you, allow my voice to open.

Let us enter. Let us speak.



## 2. Chant d'homme accompagné d'une cloche

Le premier musicien qui chante ici en s'accompagnant de la cloche *karkpa* était jusqu'à sa mort, en 1982, le seul praticien de cet instrument et l'unique propriétaire de ce genre musical. Il n'exécutait cette musique que pour les défunts les plus prestigieux, et en général membres de son clan, celui des Tuo (le présent enregistrement a été réalisé hors situation).

Le son de cette cloche (en fer forgé, et en forme d'entonnoir aplati) est obtenu en la lançant en l'air pour la laisser retomber dans la main sur son battant externe, une grosse bague en acier.

Deux chants sont ici enchaînés. Le premier, à une voix, met bout à bout de courtes phrases de durée égale, dont le début est à chaque fois marqué par la percussion. Certaines phrases (dont les premières) et les rires qui entrecoupent ça et là le chant ont l'allure du parlé-chanté caractéristique de l'art vocal fodonon. Dans cette musique rare, les sons eux-mêmes sont rares, et les percussions de la cloche structurent une forme arrachée au silence : c'est lui qui, ici, prédomine.

a : *Je me suis égaré toute la nuit sans dormir : tout la nuit j'ai marché sans dormir ; le jour de mon initiation au karkpa, je me suis perdu (rires). Et toi, grand homme [le défunt], tu es venu t'effondrer, et nous dire que tu étais malade ; tu es venu t'effondrer et nous dire que tu étais mort.*

La deuxième pièce suit une forme « en écho » : chaque phrase du premier chanteur est intégralement répétée par le second. Par moments, cependant (partie médiane et fin), les voix se rejoignent en unisson. Comme dans la première pièce, la percussion, binaire, fait alterner librement les rythmes

1 2 3 4 et 1 2 3 4 , 1 et 3 marquant le début de chaque phrase.

b : *Ils me plaisent, ceux pour qui je chante.*

*C'est Shyombin qui me plaît.*

*C'est Tohonda qui me plaît.*

*C'est le Dioula qui me plaît.*

*C'est un bonheur que de chanter ici.*

## 3. Chants d'insultes du pono des hommes

Gbanjara fait partie des multiples prestations musicales incombant à la société initiatique des hommes – le *pono*, dont tout homme jeune fait délibérément partie pendant au moins sept ans de son existence. La nuit suivant l'enterrement d'un homme, les jeunes d'un ou de plusieurs *pono* (il en existe trois principaux à Lataha) exécutent des chants insultants à l'adresse des femmes. Sans trop oser s'approcher, celles-ci entendent sans s'offenser les amabilités qui leur sont adressées. Elles savent qu'au décès d'une des leurs, elles exécuteront à leur tour les chants d'insultes symétriques du *pono* des femmes (cf. A 2).

5. Orchestre *bolonyè* jouant le jour pour les funérailles d'un musicien (B 1).



5. Bolonyè orchestra playing the day of a musician's funeral (B 1).

## 2. Male song accompanied by a bell

The first musician who sings here, accompanying himself on a *karkpa* bell, was the only player of the instrument and the sole owner of this musical genre until his death in 1982. He played this music only for the most prestigious men who died, usually members of his clan, the Tuo. (This recording was not made during a funeral.)

A sound is produced with the wrought iron bell (in the shape of a flattened funnel) by throwing it into the air and letting it fall on to its external clapper, a steel ring worn on the hand.

Two songs follow here in succession. The first, with one voice, is a series of short, contiguous phrases of equal duration ; the percussion marks the beginning of each one. Certain phrases (including the first ones), and the laughs which occasionally interrupt the singing, are typical of the Sprechgesang nature of Fodonon vocal art. In this rare music, sound itself is a rare thing, and the percussive impacts of the bell create a structure torn from silence, which here is predominant.

a) I lost my way all night long without sleep, all night long I walked without sleep ; the day of my initiation in the *karkpa*, I lost my way [laughter].

And you, noble man [the defunct], you came and collapsed to tell us you were unwell, you came and collapsed to tell us you were dead.

The second piece is in « echo » form : each phrase of the first singer is entirely repeated by the second. At times, however (in the middle and at the end), the voices sing in unison. As with the first piece, the binary percussion freely alternates between two rhythms : 1 2 3 4 and 1 2 3 4 , with 1 and 3 marking the beginning of each phrase.

b) I like them, those I sing for.

It is Shyombin I like.

It is Tohonda I like.

It is the Dioula I like. (...)

It is a blessing to sing here.

## 3. Songs of insult of the men's pono

Gbanjara is one of the multiple musical services to be rendered by the men's initiation society – the *pono*, which every young man is actively a member of for at least seven years of his life. The night following the burial of a man, the young men from one or several *pono* (there are three main ones in Lataha) sing insulting songs to the women. Without daring to come too close, they listen without taking offence at the niceties that come their way. They know that when one of their own dies, they will have their turn to sing corresponding songs of insult that are a part of the women's *pono*.

Une trentaine de jeunes en cours d'initiation, tenant à la main une branche de bois ramifiée, tournent autour d'un feu. Deux d'entre eux tiennent un râcleur tubulaire en acier dont ils jouent en le frappant comme une cloche ; deux autres agitent un hochet-sonnaillles. Aux interventions des solistes successifs, les autres participants opposent d'abord un bref répons (premier chant), puis (second chant, enchaîné), la répétition intégrale de chaque phase. La qualité de l'exécution vocale importe peu, et ces sortes de « chants paillards » sont, par définition, à la portée de tout villageois.

a : Soliste 1 : *Tous t'ont baisée* – Répons : *Moi-même je t'ai baisée.*

S 2 : *Le cheval t'a baisée* – S 3 : *Le coq t'a baisée...*

b : S 1 : *Ce qui m'écœure, c'est qu'un autre te baise à mon insu.*

S 2 : *Ce qui m'écœure, c'est qu'un autre déroule la natte derrière mon dos.*

S 3 : *Ce qui m'écœure, c'est qu'un autre se couche sur ta natte à mon insu.*

## 4. Musique de chasseurs malinké

Lorsque le défunt (ou bien l'un des proches d'une défunte) est un chasseur renommé, les autres chasseurs se doivent de rendre hommage à l'un des leurs. Ils le font, de façon individuelle, en tirant de temps à autre une salve de coups de feu, près de l'emplacement où se tiennent les danses ; mais aussi, sous une forme collective, par l'exécution de musiques qui leur sont propres. De tels groupes de musiciens n'existent plus depuis longtemps chez les Fodonbele de la région de Korhogo. Ils sont très actifs, en revanche, dans la zone sud, où l'une de leurs danses, *koruu*, revêt la même forme instrumentale que celle ici présentée... à la différence près que le groupe est ici formé de musiciens malinké, originaires d'un village proche de Korhogo (Karafigue). Ils se sont déplacés pour leur confrère fodonon.

Le chanteur soliste s'accompagne lui-même d'une harpe-luth à six cordes, dont il joue de façon continue, en un fond sonore plus rythmique que mélodique. Ceux qui lui font écho, en reprenant la fin de chacune de ses phrases, actionnent chacun un râcleur métallique tubulaire ; ils en varient épisodiquement le rythme, par quelques coups frappés. Rien ne permet de confondre cette musique avec une musique fodonon : ni le timbre de la voix, ni la densité des rythmes, ni cette sorte de volubilité dans l'énonciation. Mais pour ceux qui la reçoivent, l'étrangeté est un prestige.

About thirty young men undergoing initiation, holding branches with twigs in their hands, walk around a fire. Two of them hold tubular steel scrapers which they strike like a bell. Two others shake rattles. In answer to the successive soloists, the other participants first sing a brief respond (first song), then (in the second song, which follows immediately), a full repetition of each phrase. The quality of the vocal performance is not very important, and this sort of bawdy song is by definition within reach of any villager.

a) 1st solo : Everybody's fucked you. Respond : I fucked you myself.

2nd solo : The horse fucked you. 3rd solo : The rooster fucked you...

b) 1st solo : What sickens me, it that another fucks you without my knowledge.

2nd solo : What sickens me, is that another unfolds your mat behind my back.

3rd solo : What sickens me, is that another lies down on your mat behind my back.

## 4. Music of Mandinka hunters

When the deceased (or someone close to a woman who has died) is a famous hunter, the other hunters must pay a tribute to one of their own group. They do so, individually, by firing a round of shots, near the place where the dances are held ; but also as a group, by playing their own music. Such groups of musicians disappeared a long time ago from among the Fodonbele of the Korhogo region. They are very active, however in the Southern region, where one of their dances, the *koruu*, has the same instrumental form as the one presented here... except for the fact that here the group is composed of Mandinka musicians from a village close to Korhogo (Karafigue). They have come to pay their respects to their Fodonon colleague.

The soloist accompanies himself on a six-string harplute, which he plays continuously, producing more of a rhythmic, rather than a melodic background. Those who echo the end of each of his sentences all play tubular metal scrapers ; they occasionally alter the rhythm by striking the scrapers a few times. There is no similarity between this and Fodonon music – neither the tone color of the voice, the texture of the rhythms, nor their characteristically glib enunciation. But for the recipients, its very strangeness is a token of prestige.



### 5. Musique pour la danse du masque *korobla*

Dans l'équilibre des forces agissantes qui peuplent en permanence la vie sociale sénoufo, *korobla* est le nom donné au masque d'une association réputée de « chasseurs de sorciers ». Sa présence suffit à dissuader quiconque de se livrer à une action maléfique occulte. Son intervention s'impose aux funérailles d'un homme ayant eu partie liée avec cette association. Bien que d'identité tyembara, *korobla* est accessible à des hommes d'autres fractions sénoufo ; il peut donc fort bien, comme c'est ici le cas, venir danser à des funérailles fodonon. De cette musique, on n'a retenu qu'un court épisode, prélevé sur une durée beaucoup plus étendue. Le long prélude instrumental qui précède et accompagne le trajet d'arrivée du masque est ici réduit à quelques secondes, et la danse qui suit se prolonge dans la réalité bien au-delà de l'entr'acte mettant fin à cette page.

Très spectaculaire, *korobla* porte un masque zoomorphe et plusieurs accessoires destinés à impressionner la foule bruyante et attentive qui entoure son exhibition (on lui attribue des pouvoirs redoutables comme celui de

cracher du feu ou des essaims d'abeilles sur ses adversaires éventuels). Sa danse, assez statique et d'allure tournoyante, enchaîne différents épisodes auxquels la musique donne leur continuité : musique totalement linéaire, d'intensité et de dynamisme croissants. Chaque épisode de la danse correspond à une phase musicale se terminant par un crescendo et une accélération du tempo ; à chaque instant, en outre, émerge un son inattendu, un rythme inentendu, un équilibre nouveau entre les instruments. A côté de ceux-ci (tambours à deux peaux, joués à califourchon et avec une batte en tissu noué ; petites timbales ; grelots et râcleurs en acier) on distingue les mirlitons qui donnent à la voix elle-même, en la travestissant, une dimension toute instrumentale.

Michel de Lannoy

6. Village sénoufo de la zone dense (cliché 1974), à l'abri de ses greniers et de son bois-sacré.



6. Senufo village in densely populated area (photo 1974), sheltered by its granaries and its sacred wood.

### 5. Music for the dance of the *korobla*

Within the system of active forces that are everpresent in Senufo social life, *korobla* is the name given to the masked figure of an association known to be « witch hunters ». Its presence is enough to deter anyone from indulging in occult, malevolent action. Its appearance is necessary during the funeral of a man who had ties with this association. Though its origin is Tyembara, *korobla* is accessible to men of other Senufo sub-groups. It can therefore perfectly well come to dance, as in this instance, at a Fodonon funeral. We have kept only a short episode of this music, taken from a much longer performance. The long instrumental prelude which precedes and accompanies the arrival of the mask is reduced here to a few seconds, and the dance which ensues continues in reality well beyond the break which ends this band.

Very spectacular, *korobla* wears a zoomorphic mask and several accessories designed to impress the noisy, attentive crowd which surrounds his exhibition. (He is attributed formidable powers such as spitting fire or

swarms of bees on his potential enemies). His dance, rather static and whirling in appearance, connects various episodes given continuity by the music, which is totally linear, with increasing intensity and dynamism. Each episode of the dance corresponds to a phase of music that ends with a crescendo and acceleration of tempo. Moreover, at every moment, an unexpected sound, an unheard rhythm, a new balance among the instruments suddenly emerges. Beside the instruments (double-headed drums, played straddled and struck with a knotted fabric beater, small kettledrums, small pellet bells and steel scrapers), we can perceive the mirlitons which lend voice itself, by disguising it, an entirely instrumental dimension.

Michel de Lannoy.

### DÉJÀ PARUS

- . Flûtes du Rajasthan. LDX 74645
- . Ladakh. Musique de monastère et de village. LDX 74662
- . Berbères du Maroc, «ahwach». LDX 74705
- . Bengale. Chants des «fous». LDX 74715
- . «Jüüzli». Jodel du Muotatal, Suisse. LDX 74716
- . Tchad. Musique du Tibesti. LDX 74722
- . Inde. Musique tribale du Bastar. LDX 74736
- . Afghanistan. Chants des Pashai. LDX 74752
- . Sénégal. Musique des Bassari. LDX 74753
- . Polyphonies de Sardaigne. LDX 74760
- . Roumanie. Polyphonie vocale des Aroumains. LDX 74803
- . Bali. Musiques anciennes. LDX 74802
- . Rajasthan. Vièles et guimbardes. LDX 74839

Les enregistrements ont été effectués au village de Lataha (Côte-d'Ivoire), par Michel de LANNNOY (Assistant au Département de Musicologie de l'Université de Tours), au cours de deux missions réalisées en 1976 et 1981/1982 sous l'égide et avec l'appui de l'Institut d'Histoire, d'Art et d'Archéologie de l'Université Nationale de Côte-d'Ivoire, ainsi qu'avec le soutien de l'Institut National des Arts d'Abidjan. Une précédente mission, en 1974, avait bénéficié d'une aide financière de l'Institut d'Ethnosociologie de l'Université d'Abidjan. Nous leur adressons nos vifs remerciements, ainsi qu'à tous les musiciens de Lataha, et à M. Siélé Silué, aujourd'hui Ingénieur ENSTP, pour son amicale collaboration de dix années.

Publication de l'Equipe de Recherche 165 du CNRS, Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris (P) 1984.

Photographie de couverture : tambours du *cepono*, société initiatique des femmes.

### DISCOGRAPHIE SÉNOUFO

- La musique des Sénoufo, enregistrements et notes : H. ZEMP, coll. UNESCO - Anthologie de la musique africaine, 8, Bärenreiter, BM 30 L 2308.
- Percussions de Côte-d'Ivoire, enreg. et notes : H. ZEMP, Disques Alvarès, C 488 (trois plages sur les Sénoufo).
- Côte-d'Ivoire : chants et danses de Boundiali, enreg. et notes : P. AUGIER, P. DAGRI, A. YAPO (I.N.A., Abidjan), ACCT et Ministère des Affaires Culturelles de Côte d'Ivoire, ACCT 18211 (quatre plages sur les Sénoufo).

*The recordings were made in the village of Lataha (Ivory Coast), by Michel de LANNNOY (Assistant at the Département de Musicologie de l'Université de Tours), during two missions in 1976 and 1981/82, under the aegis and with the support of l'Institut d'Histoire, d'Art et d'Archéologie de l'Université Nationale de Côte-d'Ivoire, as well as with the help of l'Institut National des Arts d'Abidjan. A previous mission was carried out in 1974, with the financial assistance of the Institut d'Ethnosociologie de l'Université d'Abidjan. We wish to express our heartfelt thanks to them, as well as to all the musicians of Lataha, and to Mr. Siélé Silué, today ENSTP engineer, for his friendly cooperation over a period of ten years.*

Publication by the Equipe de Recherche 165 of the CNRS, Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris (P) 1984.

Notes translated by James Rosenstein.  
Cover photograph : cepono drums, women's initiation society.

### ALREADY ISSUED

- . Flutes of Rajasthan. LDX 74645
- . Ladakh. Monastery and village music. LDX 74662
- . Berbers of Morocco, «ahwash». LDX 74705
- . Bengal. Music of the «madmen». LDX 74715
- . «Jüüzli». Jodel of the Muotatal, Switzerland. LDX 74716
- . Chad. Music from Tibesti. LDX 74722
- . India. Tribal music of Bastar. LDX 74736
- . Afghanistan. Songs of the Pashai. LDX 74752
- . Senegal. Music of the Bassari. LDX 74753
- . Polyphonies of Sardinia. LDX 74760
- . Rumania. Vocal polyphony of the Arumanians. LDX 74803
- . Bali. Ancient music. LDX 74802
- . Rajasthan. Fiddles and jew's harps. LDX 74839