



Rajasthan vièles et guimbardes



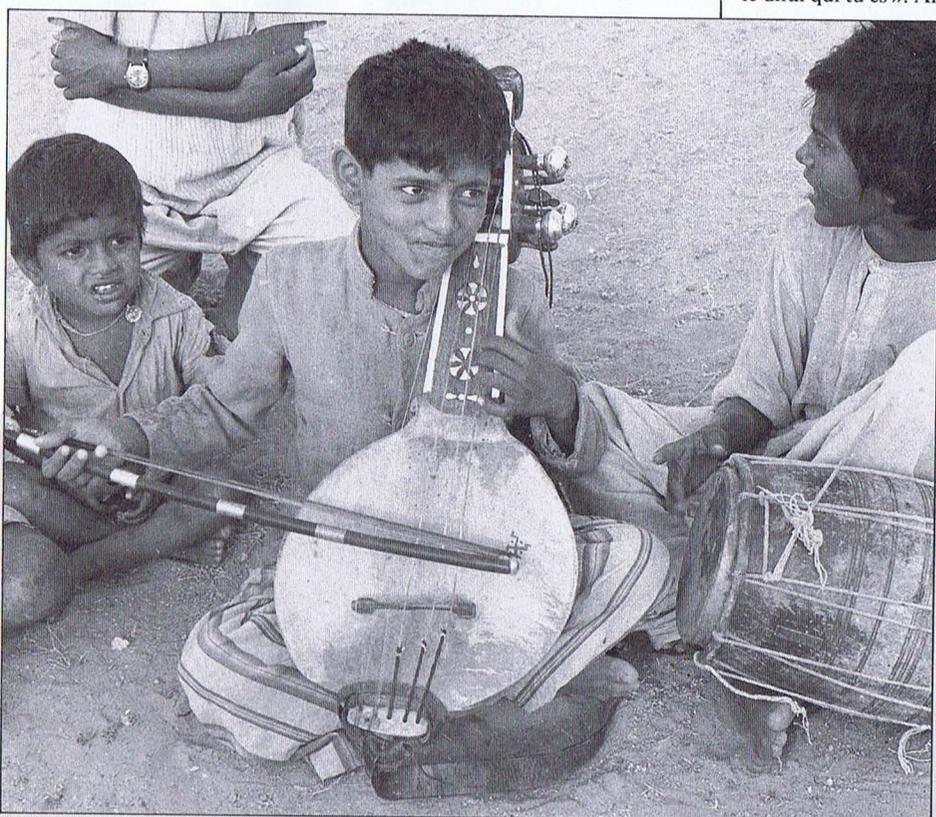
Rajasthan fiddles and jew's harps

Multiforme, ardent, coloré, autant de qualificatifs qu'on attribue volontiers au Rajasthan en général et qui s'appliquent tout autant à son patrimoine musical. En effet, dans la musique du Rajasthan se reflètent bien la diversité, l'intensité et le lyrisme de ce Rājputana,* « Pays des Princes », héritier d'un passé aussi turbulent que prestigieux.

Sur cette terre où voisinent dunes de sable et collines boisées, se sont superposées, puis amalgamées, au cours des âges, de multiples influences persanes, hindoues et mogoles, des courants philosophiques et religieux aussi divers que le jaïnisme et l'islam, sans pour autant anéantir le vieux fonds dravidien des cultures aborigènes qui survit aujourd'hui dans les populations tribales du Sud-Ouest. Apports complexes qui, en se mêlant dans les croyances, les coutumes et les costumes, dans l'art et l'architecture tout comme dans la littérature et la musique populaires, confèrent à cette région de l'Inde son indéniable originalité.

Plusieurs publications discographiques** ont pu donner un aperçu de la richesse des traditions musicales du Rajasthan que le présent disque se propose de compléter avec quelques aspects encore peu connus de la musique d'instruments à cordes, de guimbarde et de percussions.

* Le trait horizontal, placé au-dessus d'une voyelle pour marquer une syllabe longue en hindi, est remplacé ici par un accent grave.



MUSICIENS

Dans la région désertique de l'Ouest qui s'étend, par-delà la frontière indo-pakistanaise dans la province du Sind, vivent des pasteurs semi-nomades regroupés en hameaux autour des points d'eau. A chaque groupe familial (entendu dans le sens indien, c'est-à-dire le plus large) sont attachées des familles de musiciens. Les uns et les autres partagent, à peu de choses près, le même mode de vie précaire. Parmi eux, des chanteurs et des instrumentistes : joueurs de vièles, de flûtes ou de clarinettes doubles. On les rencontre souvent, par groupes de deux ou trois, à pied ou dans un autobus brinquebalant, parfois à dos de cheval ou de chameau, s'en allant remplir leurs devoirs musicaux auprès de leurs « patrons » traditionnels.

Le système ancestral de *jajmani*, qui définit et régit les rapports entre les groupes sociaux, règle aussi les relations entre les musiciens et les communautés qui les patronnent. D'une manière générale les musiciens n'ont pas une place élevée dans l'échelle sociale. Langà et Mànganiyâr, qui constituent deux des plus importantes communautés de la région du désert, ont un statut assez différent. Les Langà, musiciens attirés des pasteurs sindhi-sipâhi, à la suite desquels ils dûrent se convertir à l'Islam au XVII^e siècle, ont une position moins ambiguë que les Mànganiyâr (également musulmans) qui ne sont pas liés à une communauté particulière. Ils jouent, en effet, à la demande, et la considération mitigée dont ils jouissent découle de cette situation qu'on pourrait schématiser par « dis-moi pour qui tu joues, je te dirai qui tu es ». Ainsi, quand les Mànganiyâr font de la musique pour des

1. Futurs musiciens manganîyâr du village de Hâdûvâ. (Dans la jeune génération les joueurs de vièle *kâmâyachâ* se font rares et c'est bien souvent le petit harmonium portatif qui sert à accompagner les chanteurs.)

1. Future Mànganiyâr musicians from the village of Hâdûvâ. (*Kâmâyachâ* players have become rare among the younger generation, and many groups of singers now accompany themselves on a small portable harmonium.)

THE MUSICIANS

In the desert region of the West, which extends beyond the Indo-Pakistani border in the Sind province, live semi-nomadic pastoralists, clustered together in hamlets around wells. Families of musicians are attached to each family group (in the Indian sense, i.e. the broadest sense of the word). Both share more or less the same precarious existence. Among them can be found singers and instrumentalists : fiddlers, flutists and double clarinet players. They often can be found, in groups of two or three, on foot or in an old bus, sometimes on horses or camels, going off to fulfill their musical duties for their traditional « patrons ».

The ancestral *jajmani* system, which defines and governs relationships among social groups, governs as well the relations that exist between the musicians and the communities that patronize them. Generally speaking, the musicians do not occupy a very high rung on the social ladder. The Langà and Mànganiyâr, two of the main communities of the desert region, have a rather different status. The Langà, traditional musicians of the Sindhi-Sipâhi cattle and camel herders, had to convert to Islam in compliance with the latter in the XVIIth century, and have a less ambiguous position than the Mànganiyâr (also Muslims), who are not linked to any given community. They play, in fact, upon request, and the lesser consideration they enjoy stems from a situation that could be described as follows : « Tell me whom you play for, and I'll tell you who you are. » Thus, when they play for the Rajputs, the high social status of these families tends to shed a favorable light

on them, whereas the opposite holds true when they play for lower castes. That is why these artists prefer to be called *Mirâsi* (« line of musicians ») rather than *Mànganiyâr* (from *mànganâ*, « to beg »), a term used for most of them (B-6).

Such considerations have nothing to do with talent, which is recognized and appreciated in its own right. Besides having memorized thousands of verses that make up a huge sung repertory, the Mànganiyâr, who are connected to the Châran bards, practise the art of composition and recitation of genealogies, master the technique of the *kâmâyachâ* fiddle (A-1 et 3) and the *kartâl* clappers (A-2), and some of them play the *surmandal* zither or the unusual *jaltâl* « waterdrum » (B-4).

The Langà, also composers, singers and masterful instrumentalists, are subdivided into two communities, depending on whether they play string instruments (the *sârangi* fiddles) or wind instruments (flutes and clarinets); some play jew's harps as well.

Depending on circumstances, these musicians may be called upon to lead a bridal procession, to celebrate the birth of a boy or to perform actual musical services, during which, at the request of their « patrons » they sing love songs and ballads, evoking the pain of separation (B-6), the chivalrous deeds of legendary heroes (A-1), or the natural elements upon which men and animals depend for survival. They sing praise as well to newly-weds, extol the wedding presents (A-4), the excitement of a first encounter (B-5), or the harness of the horse or camel which carries the husband to his beloved.

These musicians, whose main livelihood is music, do not however have a monopoly. There are specific repertoires and instruments for others as well, such as snake-charmers, puppeteers, and epic singers. There is also music which is an integral part of family and village life, where all participate during the ceremonies and festivities that mark the social and religious life of the community, without forgetting individual entertainment that finds expression in instruments such as the modest jew's harp played by youths from the hills (B-3).

** Parmi lesquels : *Folk songs du Rajasthan, Folk Legacy 1. Borunda* ; *Les musiciens du désert, Ocora 558523* ; *Musique populaire du Rajasthan, Ocora OCR 47* ; *Inde, Rajasthan, Musiciens professionnels populaires, Collection Musée de l'Homme, Ocora OCR 81* ; *Chants de dévotion et d'amour du Rajasthan, Harmonia Mundi, HM 959* ; *Flûtes du Rajasthan, Collection CNRS - Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 74645* ; *Sounds of the desert, Lyrichord LIST 7377*.

** Among which : *Folk songs du Rajasthan, Folk Legacy 1. Borunda* ; *Les musiciens du désert, Ocora 558523* ; *Musique populaire du Rajasthan, Ocora OCR 47* ; *Inde, Rajasthan, Musiciens professionnels populaires, Collection Musée de l'Homme, Ocora OCR 81* ; *Chants de dévotion et d'amour du Rajasthan, Harmonia Mundi, HM 959* ; *Flûtes du Rajasthan, Collection CNRS - Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 74645* ; *Sounds of the desert, Lyrichord LIST 7377*.

Multiform, intense, colorful, so many adjectives that readily come to mind when describing Rajasthan in general, and in particular, its musical heritage. Indeed, the diversity, intensity, and lyricism of Rājputana,* « Land of the Princes, » heir to a turbulent, prestigious past, are fully reflected in the music of Rajasthan.

In this land of sand dunes and wooded hills, a wide range of Persian, Hindu, Mogul influences, philosophical and religious currents as varied as Jainism and Islam, coexisted and gradually merged over the ages, without destroying, however, the old Dravidian substratum of the aboriginal cultures which survives today among the tribal populations of the Southwest. Such are the complex contributions, suffused in the beliefs, customs and dress, in the art and architecture as well as in the literature and folk music of the region, which lend this part of India its undeniable originality.

Several recordings** have already provided a glimpse into the wealth of Rajasthan's folk music traditions, to which this record will attempt to add by presenting a few still little known aspects of the music of string instruments, jew's harps and percussion instruments.

* The horizontal sign usually placed above long vowels in hindi transcription is here replaced by the sign*.

RÉPERTOIRES

Quelles que soient les ressources de l'instrument et le talent de l'instrumentiste, le rôle de l'un et de l'autre consiste d'abord (comme c'est généralement le cas en matière de musique populaire) à accompagner le chant qui véhicule une histoire, un message poétique, symbolique ou religieux. Le soutien mélodique et rythmique est souvent dévolu aux instruments à cordes et notamment aux vièles, dans lesquelles le son des cordes frottées par l'archet suit les inflexions et imite le mouvement continu de la voix.

Les musiciens populaires aussi bien que leur auditoire distinguent deux types de répertoire : les *motà git* et *chotà git*, « grands » et « petits chants ». Les premiers se réfèrent à un raga dont ils portent le nom (*sorath*, *sàmeri*, *bhairavi*, etc.). Ils comprennent une introduction non-mesurée (dont la longueur varie avec l'inspiration du chanteur), composée d'un ou plusieurs *dùhà* (couplet) dont le sens musical et poétique diffère parfois de celui du chant proprement dit, de rythme régulier, qui lui succède (A-1, B-6). Les « petits chants » (*chotà git*), composés d'une succession de vers où peut s'intercaler un refrain, constituent la majeure partie des répertoires liés à des fonctions socio-religieuses notamment le mariage. Leur titre ne se rapporte pas à un chant particulier, mais à tous ceux relevant d'un même sujet. Tel est le cas, par exemple des « banarò » (A-4).

VIÈLES (*)

Les instruments à cordes frottées par un archet sont très nombreux et très diversifiés au Rajasthan (comme d'ailleurs dans toute l'Inde). On peut distinguer morphologiquement deux types principaux : vièles à long manche traversant une petite caisse et instruments à manche court et caisse massive taillés dans une seule pièce de bois. C'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent *kàmàyacha* (Face A) et *sàrangì* (B-6) que l'on entend dans ce disque.

Kàmàyachà

La ressemblance entre *kàmàyachà* du Rajasthan et *kamanché* d'Iran se limite à leur dénomination dans laquelle on retrouve le mot persan *kaman* (arc), tout comme dans les noms de nombreux instruments à cordes frottées

* Ce terme générique désigne en organologie une vaste catégorie de cordophones de la famille du luth où le son est produit non en pinçant mais en frottant les cordes avec un archet (vièles, violes, violons, etc), ou encore avec une roue (vielles).

REPERTORIES

Whatever the resources of the instrument and the talent of the instrumentalist, the role of both (as is usually the case with folk music) is first and foremost to accompany songs, which may tell a story, or convey a poetic, symbolic or religious message. Melodic and rhythmic support is often provided by string instruments, in particular the fiddle, where the sound of the bowed strings follows the inflexions and imitates the continuous movement of the voice.

The folk musicians as well as their audience distinguish two types of repertory : *motà git* and *chotà git*, « big » and « little » songs. The first refer to ragas with the same name (*sorath*, *sàmhari*, *bhairavi*, etc.). They comprise an introduction in free rhythm (the length of which depends on the singer's inspiration), composed of one or several *dùhà* (couplets), the musical and poetic meaning of which sometimes differ from the song proper, in measured rhythm, which follows (A-1, B-6). The « little songs » (*chotà git*), generally in a non strophic verse form, including a refrain, make up most of the repertoires connected with social and religious functions, notably marriage. Their titles are not related to any particular song, but to a given subject. Such is the case, for example, of the « banarò » (A-4).

FIDDLES*

There are many kinds of these bowed string instruments in Rajasthan (as elsewhere throughout India). We may distinguish two main morphological categories : fiddles with a long neck piercing a small sound-box, and instruments with a massive body, including a short neck, carved from a single block of wood. The *kàmàyachà* (side A) and the *sàrangì* (B-6) heard on this record belong to the second category.

Kàmàyachà.

The only resemblance between the *kàmàyachà* from Rajasthan and the *kamanche* from Iran is their name, in which we find the Arabo-Persian word

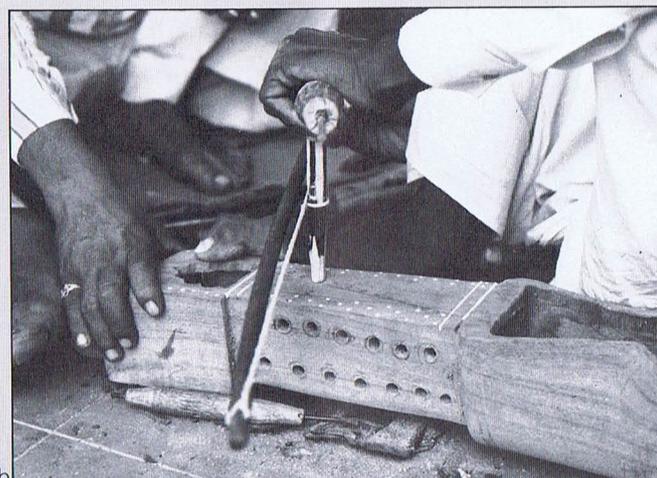
* A generic term, which in organology refers to a vast category of chordophones belonging to the lute family in which strings are not plucked but played with a bow (fiddles, viols, violins, etc.) or with a wheel (hurdy-gurdies).

joués de la Turquie au Maghreb. La facture du *kàmàyachà* autant que sa technique de jeu sont très différentes de celles de la vièle « à pique » persane (caisse traversée par un long manche) et de toutes celles du même type en usage dans les pays islamiques, en Asie du Sud-Est et en Indonésie.

La vièle *kàmàyachà* mesure environ 72 cm de longueur. Caisse hémisphérique, manche large terminé par un important chevillier sont taillés, d'une seule pièce, dans un bloc de bois de manguier. Une peau de chèvre, couvrant l'ouverture circulaire de la caisse de résonance (d'environ 33 cm de diamètre), constitue la table d'harmonie. Les cordes (*tara*) dont le nombre peut varier (11,13 ou 15), comprennent trois cordes mélodiques (*baja*) en boyaux de différentes grosseurs et un ou deux groupes de cordes métalliques : les *jhàrà* en acier sont disposées à côté des cordes mélodiques sur un long chevalet de bois (11 cm) et s'attachent, comme celles-ci, à des chevilles situées de part et d'autre du chevillier ; leur disposition permet au musicien de les faire vibrer directement avec son archet (dont la longueur, la tenue et la technique de jeu sont particulières) ou de les laisser résonner par sympathie. Six cordes *papaiyà*, disposées sous les *jhàrà* et fixées à la partie latérale du manche qu'on trouve sur quelques *kàmàyachà*, n'ont qu'un rôle de cordes sympathiques.



a



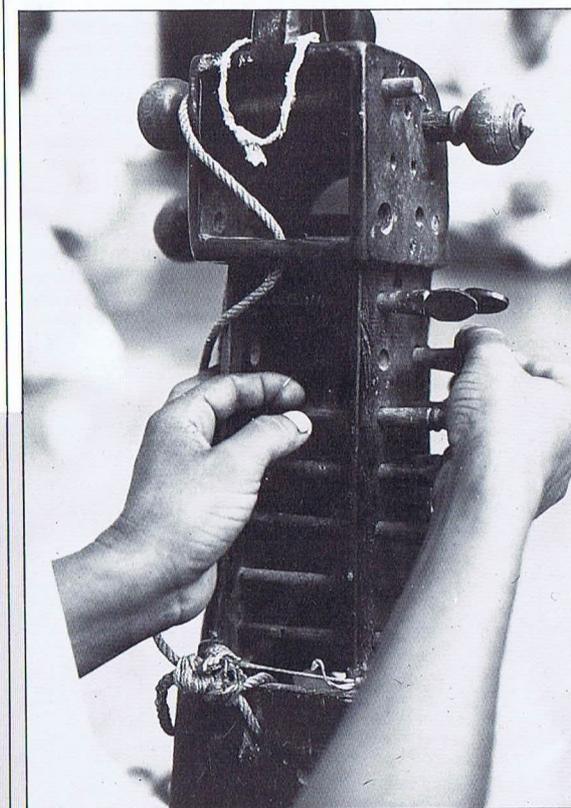
b

Le montage de la vièle, dont la caisse est faite par un menuisier local, est effectué par le joueur et peut varier sensiblement d'un instrument à un autre. Les musiciens appellent *dàdàr* les deux premières cordes mélodiques et *àgore* la troisième située une quarte ou une quinte au-dessous et correspondant à l'un ou à l'autre des deux types d'accord de l'instrument : *jora* (ou « paire ») et *dhodha* (c.à.d. « un et demi »). Le premier est utilisé de préférence pour l'accompagnement, le second pour le jeu en solo.



Le musicien joue sur la première corde *dàdàr* en la touchant latéralement avec le plat de l'ongle. Les cordes en métal sont désignées d'après leur position par rapport aux cordes mélodiques en boyau (par exemple : première, deuxième, troisième, etc. après *dàdàr* ou après *àgore*).

2. Fabrication des vièles : a) *gujراتan*, *sindhi sàrangì* et *sàrinda* à différents stades de fabrication.
b) Percement des orifices pour le passage des cordes sympathiques.
c) Le musicien, qui assure le montage des cordes, vérifie la place des chevilles latérales.



c

2. Fiddle-making : a) *gujراتan*, *sindhi sàrangì* and *sàrinda*, at various stages of manufacture
b) Drilling holes for the sympathetic strings.
c) The musician strings the instrument, here checking the side pegs.

kaman (bow), as is the case with many bowed chordophones played from Turkey to the Maghreb. The shape of the *kàmàyachà* and its playing technique are very different from the Persian « spike fiddle » (with a long neck piercing the sound-box), as well as from all similar fiddles used in Muslim countries, in Southeast Asia and in Indonesia.

The *kàmàyachà* fiddle is about 72 cm long. The hemispheric body and short neck topped by a large pegbox are carved from one single block of mango wood. A goat skin, covering the circular opening of the sound box (about 33 cm in diameter), is used as a sound board. The strings (*tara*), consist of three melodic gut strings (*baja*) of different thickness, and one or two groups of metal strings. The steel *jhàrà* (11,13 or 15) are placed next to the melodic strings on a long wooden bridge (11 cm), and are both attached to pegs on either side of the pegbox. Their arrangement enables the musician to make them vibrate directly with his bow (the length of which, manner of holding and playing technique are unique), or to let them resonate sympathetically. Six strings called *papaiyà*, placed beside and attached to the side of the neck, which are solely sympathetic, can be found on only a few *kàmàyachà*.

The fiddle (the body of which is made by a local carpenter) is truned by the player himself and may vary slightly from one to the next. The musicians call the first two melodic strings *dàdàr* and the third *àgore*, separated by an interval of a fourth or a fifth below, and corresponding to the two ways of tuning the instrument : *jora* (or « pair ») and *dhodha* (ie, « one and a half »). The first tuning system is preferably used for accompaniment, the second for solo playing.



The musician plays mainly on the first string, touching it on the side with the flat part of the nail. The metal strings are named according to their position in relation to the melodic gut strings (ie. first, second, third, etc., after *dàdàr* or after *àgore*).

Au Rajasthan, la vièle *kāmāyachā* est jouée exclusivement par les Mānganiyār, le plus souvent pour accompagner leurs compositions chantées, mais aussi en solo. Les musiciens-chanteurs forment de petits ensembles dans lesquels le tambour *dholak* (A-1), dont les deux membranes sont frappées à mains nues, et les claquettes *kartāl* (A-2) fournissent le soutien rythmique.

Sārangi

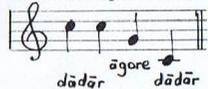
Le terme *sārangi* – signifiant « mille nuances » – s'applique en Inde à un grand nombre de vièles qui ont en commun une structure monoxyde, une caisse aux côtés échancrés recouverte d'une peau, un manche massif avec chevillier intégré et un grand nombre de cordes sympathiques.

Au Rajasthan, les principaux types de *sārangi* sont la *jogia*, la *sindhi* et la *gujratan sārangi* qui se distinguent les unes des autres par la forme, les dimensions aussi bien que par le nombre des cordes, l'accord ou la technique de jeu.

Les vièles *sindhi sārangi*, qui sont jouées par les Langā ainsi que par les Dadhi et les Mirāsi (B-6) proviennent, comme leur nom l'indique, du Sind, la province pakistanaise voisine. L'instrument mesure 63 cm de long. La table d'harmonie en peau ne recouvre pas la totalité de la caisse mais dégage une large ouïe dans la partie supérieure.

Les vingt-neuf cordes, attachées au cordier en bois situé à la base de la caisse, sont réparties sur trois niveaux, par l'intermédiaire d'un chevalet haut et étroit en corne, encoché sur le dessus et pourvu de deux séries de petits orifices pour le passage des cordes. Les mélodiques (deux en métal et deux en boyau) passent sur le chevalet avec, immédiatement au-dessous, une première rangée de huit cordes sympathiques, *jhārā*, puis le rang inférieur de dix-huit *jil*, également en métal. Les premières et les secondes vont s'attacher à des chevilles de bois situées de chaque côté du chevillier, tandis que les *jil*, traversant le manche par des perforations disposées en diagonale, sont fixées à deux rangs de chevilles latérales.

A la différence de la vièle *kāmāyachā*, seules les cordes principales *baja* (« qui chantent ») sont directement frottées par l'archet. Le musicien modifie la longueur vibrante de la première corde en métal, en la touchant latéralement avec le plat de l'ongle. Les deux cordes de boyau jouent, le plus souvent, le rôle de bourdon. Les instruments peuvent être accordés de différentes manières. Dans la plus courante, les deux cordes métalliques sont accordées sur *sā* et les cordes en boyau sur *pa* et *sā*



In Rajasthan, the *kāmāyachā* fiddle is played exclusively by the Mānganiyār, most often to accompany their songs, but also as a solo instrument. The musician-singers form small ensembles in which the *dholak* drum (A-1), the two skins of which are beaten with bare hands, and the *kartāl* clappers (A-2), supply rhythmic accompaniment.

Sārangi

The term *sārangi* – meaning « a thousand shades » – is used in India for a large number of fiddles which have in common a body carved from a single piece of wood, a waisted sound-box covered with a skin, a massive neck with integrated pegbox, and many sympathetic strings.

In Rajasthan, the main types of *sārangi* are the *jogia*, the *sindhi*, and the *gujratan sārangi*, with slightly different shapes, sizes, numbers of strings, tunings and playing techniques.

The *sindhi sārangi* fiddle, played by the Langā, the Dadhi and the Mirāsi (B-6), come from the neighboring Pakistani province of Sind, as indicated by the name. The instrument is 63 cm long. The skin sound board does not cover the sound-box entirely, leaving a large sound hole in the upper part.

The 29 strings, attached to a wooden stringholder at the base of the sound-box, are divided into three levels by a tall, narrow bridge made of horn, notched on top and with two horizontal rows of small holes for the strings to pass through. The melodic strings (two metal and two gut) pass over the bridge, with the first row of eight sympathetic strings, the *jhārā*, immediately underneath, and finally the lower row of 18 *jil*, also metal. The melodic and *jhārā* strings are attached to wooden pegs on either side of the pegbox, whereas the *jil*, crossing the neck through diagonally pierced holes, are attached to two rows of side pegs.

Unlike the *kāmāyachā* fiddle, only the main strings, *baja* (« that sing »), are directly bowed. The musician alters the vibrating length of the first metal string by pressing it on the side with the flat part of the fingernail. The two gut strings are most often used as drones. The instrument may be tuned in different ways. Usually, the two metal strings are tuned to *sā*, and the gut

strings to *pa* and *sā*



(*sā* and *pa* correspond

to *dādār* and *āgore* in the local musician's terminology). The sympathetic strings, in two rows, are tuned one after the other in such a way that the ones

(*sā* et *pa*) correspondant, dans la terminologie des musiciens locaux à *dādār* et *āgore*. Quant aux cordes sympathiques, disposées sur deux rangs, elles sont accordées une par une, de manière à ce que celles qui sont juste au-dessous des cordes principales produisent la même note, la séquence des notes intermédiaires étant réparties entre elles.

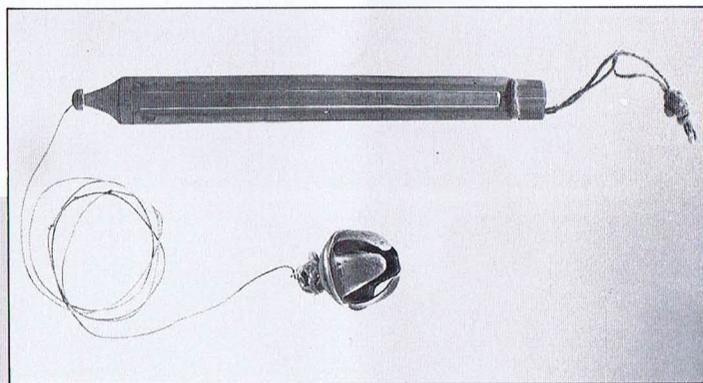
Mis à part le deuxième niveau de cordes sympathiques *jhārā*, qui n'existe pas dans la *sārangi* classique, le trait caractéristique des *sārangi* populaires réside dans la technique de jeu. En effet, dans l'accompagnement des chants, pour lesquels il n'y a pas d'instrument de percussion, la vièle assure une fonction mélodique mais surtout rythmique, grâce à la technique particulière des coups d'archet, *gajī*, marquant fortement les accents.

GUIMBARDES

Le fonctionnement d'une guimbarde met en œuvre, on le sait, non seulement l'instrument lui-même, composé d'une languette fixée dans un cadre ouvert ou fermé, mais aussi un résonateur constitué par la cavité buccale. Le joueur tient l'instrument de telle manière que l'extrémité de la languette vibre devant sa bouche. En modifiant la forme et le volume de ce résonateur naturel, il fait ressortir et amplifie les partiels (ou harmoniques) du son fondamental produit par la vibration de la languette. Il peut ainsi, en les enchaînant, construire une mélodie qui se superpose au bourdon de la note fondamentale.

Les guimbardes en usage dans le monde peuvent se répartir suivant deux types principaux. Les plus nombreuses et les plus anciennes, ressortissant aux domaines asiatique et océanien, sont faites dans des fines plaquettes de bambou, de laiton ou d'os. La languette, découpée dans le corps même du cadre, est ébranlée au moyen de procédés aussi différents qu'ingénieux. Le plus répandu est la traction d'une ficelle attachée à l'extrémité du cadre qui est opposée au bout libre de la languette vibrante.

3. Les deux types de guimbardes : a) *ghorālio* en bambou,



3. The two types of jew's harp : a) string-activated bamboo *ghorālio*.

directly beneath the main strings have the same note that they do, the other strings being tuned to the series of intermediate notes.

Beside the second layer of sympathetic strings, the *jhārā*, which the classical *sārangi* does not have, the characteristic feature of the folk *sārangi* is its playing technique. Indeed, in accompanying songs, for which there is no percussion instrument, the fiddle plays a melodic, but above all rhythmic role, thanks to a special bowing technique, *gajī*, which strongly underlines the stresses.

JEW'S HARPS*

Playing the jew's harp, as we know, involves not only the instrument itself, consisting of a thin tongue fastened inside an open or closed frame, but also a resonator, the mouth cavity itself. The player holds the instrument in such a way that the tip of the tongue vibrates in front of his mouth. By altering the shape and volume of this natural resonator, he accentuates and amplifies the partials (or harmonics) of the fundamental tone produced by the vibration of the tongue. By connecting them together, he can construct a melody superimposed on the drone of the fundamental note. Jew's harps used around the world can be divided into two main types. The oldest and most numerous, found in Asia and Oceania, are made from thin plates of bamboo, brass or even bone. The tongue, cut from the frame itself, is made to vibrate with playing techniques as ingenious as they are different. The most common is pulling on a string attached to the end opposite to the free tip of the vibrating tongue.

* Sometimes called mouth harps.

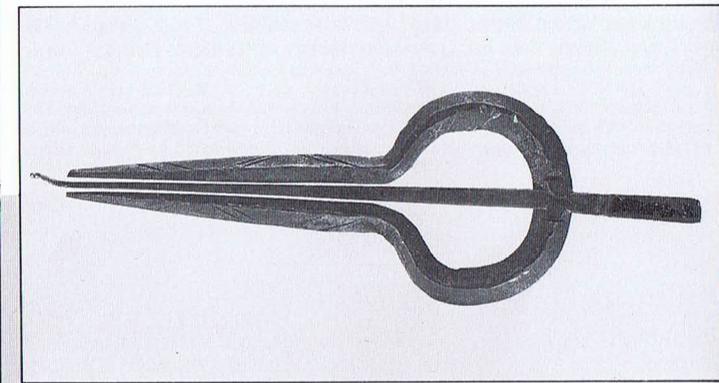
Les autres, plus connues en Occident, constituées de deux éléments distincts, sont en fer forgé ou en acier. La languette est fixée d'un côté dans le cadre et l'autre bout, effilé et coudé, qui en dépasse, est pincé avec le doigt.

L'Inde constitue la limite occidentale de l'aire de distribution des guimbardes en bambou dont l'usage est sporadique dans quelques régions du Nord et du Centre. Appelées au Rajasthan *ghorālio* ou *ghodyun*, elles se présentent sous des formes sensiblement différentes. Celles qui jouent les femmes *kalbeliā* (groupes nomades de charmeurs de serpents) ont un cadre effilé aux deux extrémités. Celles des jeunes garçons des Aravalli (au Sud-Ouest) est rectangulaire (B-3). Dans les deux cas, l'instrument ne mesure pas plus de 15 cm de long et moins de deux de large. L'ébranlement de la languette s'effectue en actionnant d'une main la cordelette de traction et en tenant fermement de l'autre, la partie opposée du cadre.

Plus largement répandue, la guimbarde en fer à languette pincée est appelée *morsing* dans le Sud et *morchang* dans le Nord. Elle mesure de 10 à 16 cm de long. Elle se différencie des instruments européens (de lointaine origine asiatique), par l'allongement des branches du cadre et par le prolongement de la languette au-delà de son point de fixation formant une sorte de manche ; elle se distingue aussi des guimbardes des voisins népalais et afghans par la forme de son cadre dont la partie large est arrondie au lieu d'être aplatie et bilobée.

Au Rajasthan, le jeu de la guimbarde *morchang* est réservé aux hommes. Certains musiciens langā ne dédaignent pas d'en jouer et souvent avec virtuosité (B-1 et 2). Ils possèdent en général plusieurs exemplaires de tonalités différentes qu'ils font faire par les forgerons locaux (Luhari) pour quelques roupies. Il n'y a pas de répertoires spécifiques pour l'instrument, mais il s'agit, le plus souvent, d'improvisations sur des airs connus mettant en valeur la technique du joueur.

b) *morchang* en fer. (Collection Musée de l'Homme).



b) finger-activated *morchang* (from the collection of the Musée de l'Homme).

The others, better known in the West, are made of wrought iron or steel in two separate parts. The tongue is inserted on one side into the frame, and the other end, tapered and bent, which extends beyond the frame, is plucked with a finger.

In India, which is the Western boundary of the area where bamboo jew's harps can be found, they are used sporadically in a few Northern and Central regions. In Rajasthan called *ghorālio*, or *ghodyun*, they have a number of slightly different shapes. The ones played by *Kalbeliā* women (nomadic groups of snake-charmers) have a tapered frame at both ends. The young Aravalli boys (in the Southwest) play a more rectangular one. In both cases, the instrument is no more than 15 cm long and less than 2 cm wide. The tongue is set into motion by pulling on a string with one hand, while the other firmly grips the other side of the frame.

More widespread, the iron jew's harp with a plucked tongue is called *morsing* in the South and *morchang* in the North. It is 10 to 16 cm long, and differs from the European instruments (of remote Asian origin), with the frame's elongated branches and the extension of the tongue beyond the point of insertion, forming a sort of handle. It is also different from neighboring Nepalese and Afghan jew's harps, since the wide part of the frame is rounded instead of being flattened and bilobate.

In Rajasthan, only men play the *morchang*. Some Langā musicians like to play them, and often do so with virtuosity (B-1 and 2). They usually have a few differently tuned ones which they have made by the local blacksmiths for a few roopies. There is no specific repertory for the instrument, but players will most often improvise on well-known tunes, thus demonstrating their technical skill.

FACE A

1. « Sàmeri », chant avec vièle *kāmāyachā* et tambour *dholak* par Sàkar Khan, musicien mânganiyār du village Hamirā (district de Jaisalmer), accompagné au tambour par Pempa Khan.

Connu et apprécié pour son talent d'accompagnateur et de soliste, Sàkar utilise avec une rare maîtrise les ressources de l'instrument : accents, coups d'archet, continuité du son, changement de timbres, etc. Musicien accompli, c'est cependant en de très rares occasions qu'il se laisse aller à chanter. Son style, d'une grande sobriété, témoigne d'une tradition séculaire qui privilégiait moins qu'aujourd'hui les effets vocaux au profit de l'expression poétique.

Il s'agit d'une des compositions chantées en rajasthani qu'on peut intercaler dans le cours de longs récits narrés en prose. Elle se rattache au genre des *motā git* comportant une introduction libre suivie du chant qui raconte l'histoire.

4. Sàkar Khan, un maître de la vièle *kāmāyachā*, accompagné par son frère Pempa Khan au tambour *dholak* (A1).



4. Sàkar Khan, a master of the *kāmāyachā*, accompanied by his brother Pempa Khan on the *dholak* drum (A1).

SIDE A

1. « Sàmeri, song with *kāmāyachā* fiddle and *dholak* drum. By Sàkar, Mânganiyār musician from the village of Hamirā (Jaisalmer district), accompanied on the drum by Pempa Khan.

Well known and appreciated for his talent as accompanist and soloist, Sàkar uses the instrument's resources with great skill: stresses, bow strokes, sound continuity, changes of timbre, etc. An accomplished musician, he nevertheless rarely waxes into song. His very sober style bears witness to an age-old tradition, in which vocal effects, more prevalent today, were less important than poetic expression.

We have here an example of compositions sung in Rajasthani which can be inserted into long stories narrated in prose. It belongs to the *motā git* genre, with a free introduction followed by a song which relates the story.

Séparés par les interludes joués à la vièle, chacun des trois couplets improvisés (*dūhā*) de l'introduction se fonde sur une différente acception du mot Sàmeri : l'héroïne légendaire, le raga*, la divinité :

« O Sàmeri ! qu'as-tu fait en tuant le cygne que tu avais pour attraper un corbeau à la place ? // O Sàmeri ! de même que tu trouves la place idéale au sommet de la montagne, j'écoute la douce voix de la vina**. Seuls peuvent en saisir la beauté ceux qui ont souffert les tourments de l'amour // O Sàmeri ! donne-moi seulement le nécessaire pour subsister avec ma famille. Evite-nous d'avoir à emprunter et qu'aucun hôte ne puisse sortir affamé de notre maison ».

* De nombreux ragas (modes) utilisés de manière différente dans les traditions musicales populaires et classiques, portent des noms de lieux ou d'héroïnes du Rajasthan (Sorath, Sub, Maru, Sàmeri, Asa notamment).

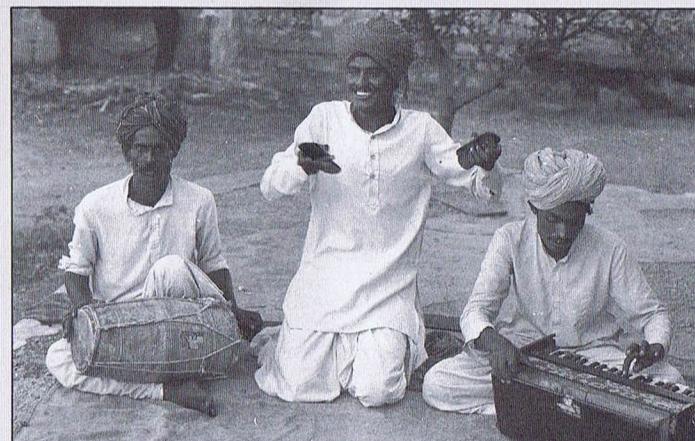
** Instrument à cordes pincées se présentant en Inde sous des factures différentes ; cithare sur bâton avec résonateurs dans le Nord, luth dans le Sud.

5. Les claquettes *kartāl* demeurent l'apanage exclusif des musiciens mânganiyār qui en jouent avec une grande dextérité (A2).



5. The *kartāl* clappers are found solely among the Mânganiyār, who play with great dexterity their foremost percussion instrument (A2).

5 b. Jeu des *kartāl* avec tambour *dholak* et petit harmonium avec lequel s'accompagne le chanteur.



5 b. *Kartāl* player with a *dholak* drum and a small harmonium used for vocal accompaniment.

Each of the three improvised couplets of the introduction, separated by interludes played on the fiddle, is based on a different meaning of the word Sàmeri : the legendary heroine, the raga*, the divinity.

« Oh, Sàmeri ! What type of business you took, you killed the swan and exchanged with crow // Oh Sàmeri ! As you find your own place on the top of the mountain, I listen to the sweet music of Veena**. Only those can realize your beauty who have suffered the pangs of love // Oh God ! Give me only that much which is necessary for my bare living. Let my family be spared from taking loans, nor should any guest go hungry from my home ».

* Many ragas (modes), used differently in the classical and folk music traditions, bear the names of places or heroines of Rajasthan (Sorath, Sub, Maru, Sàmeri, and Asa, in particular).

** Indian plucked string instrument, which refers to a stick zither with resonators in the North, and to a lute in the South.

Le rythme du tambour marque le début du chant. On y célèbre, sous la forme du « vaillant sanglier à corne », le héros qui ne recule pas devant un ennemi supérieur en nombre et qui trouve une mort heureuse en combattant bravement. Le chanteur ne donne ici qu'une partie d'une des nombreuses versions de ce récit dont voici quelques strophes :

« La femme du sanglier avertit son vaillant époux : 'j'entends le bruit des forgerons forgeant les armes/ Ils forgent le fer des mors et des étriers pour les chevaux/ Les voilà en train de se préparer à nous attaquer.' »

(...)

« Le sanglier bravement répond : 'Va t'en garder et nourrir les enfants/ S'ils m'attaquent, je lutterai jusqu'au bout/ Nul ne meurt avant le moment prévu par le destin.' »

(...)

« Sanglier demande ensuite : 'Dis-moi comment est l'armée ?/ La laie répond : 'Le ciel est rempli de lances/ Les cavaliers arrivent en galopant sur leurs montures.' »

« Sanglier attaque vigoureusement avec sa longue et forte défense. Il va tout droit atterrir les chevaux de l'ennemi. S'il y a encore un ami ou un frère du défunt qu'il vienne faire front et relever le défi. Cet ennemi a déjà quitté la terrestre demeure. »

2. Duo de vièle *kāmāyachā* et de claquettes *kartāl* par Sàkar et Choga Khan du village Hamirā.

Les claquettes des Mânganiyār se composent de quatre plaques rectangulaires en bois dur de 15 cm de long, 5 cm de large et moins d'un cm d'épaisseur. Le musicien les tient deux par deux en travers de la paume de chacune de ses mains pour les faire s'entrechoquer. Avec les *kartāl*, qui constituent leur instrument de percussion par excellence, les Mânganiyār improvisent des variations sur des rythmes de 4, 5, 6, 8 ou 12 unités avec infiniment de nuances qu'ils soulignent de mouvements corporels spectaculaires. Assis sur ses talons, le joueur, tout en balançant le buste latéralement et d'avant en arrière jusqu'à toucher le sol, décrit des arabesques avec ses bras et fait virevolter ses mains avec vélocité.

La vièle joue ici un rôle d'accompagnement et la partie principale revient aux *kartāl*. Avec un motif mélodico-rythmique couvrant une période de huit temps, elle fournit au joueur de claquettes l'armature métrique dans laquelle à partir d'une cellule rythmique de base, il va pouvoir improviser une série de variations. Les deux mains exécutent des figures rythmiques qui s'entrecroisent. Grâce à une technique très élaborée, il obtient des effets tels que roulements, accents, syncopes, variations de timbre et de dynamique jusqu'à l'*accelerando* final auquel l'incite la vièle.

The rhythm of the drum marks the beginning of the song. In it, the hero, depicted as a brave tusked wild boar, does not retreat though outnumbered by the enemy, and dies a noble death fighting valiantly. The singer presents here only one part of one of the many versions of the story. Here are a few of the stanzas :

« She-boar warns her brave husband : 'I hear the noise of ironsmiths making weapons ; they seem to prepare the iron material for the horses. All these preparations are for attacking us.' »

« Boar bravely replies : 'You go and look after the children. Feed them. If attacked I will fight to the finish. None can die before the destined moment.' »

« Boar further asks : 'Let me know how big is the army ?'. She replies : 'The sky is full with spears and every one is riding on horses'. »

« Boar forcefully attacked with his strong long tusk. It directly pierced the horses of the enemy. If there be any friend or brother of the dead, do come forward and face the challenge. This enemy has already left the earthly abode. »

2. Duo with *kāmāyachā* fiddle and *kartāl* clappers. By Sàkar and Choga Khan from the village of Hamirā.

Mânganiyār clappers consist of four rectangular slabs of hard wood 15 cm long, 5 cm wide and less than 1 cm thick. The musician holds them two by two across the palm of each hand to strike them together. With the *kartāl*, which are their percussion instrument par excellence, the Mânganiyār improvise subtle variations on rhythms composed of 4, 5, 6, 8 or 12 units, which they underscore with spectacular body movements. The player, squatting on his heels, describes arabesques with his arms and whirls his hands around with great speed, while bending his torso sideways, backwards and forwards down to the ground.

In this piece the fiddle is used for accompaniment, while the *kartāl* plays the main part. With a melodic-rhythmic motif covering a period of eight beats, it provides a metric framework within which the clapper player improvises a series of variations on the basis of a fundamental rhythmic unit. Both hands perform interwoven rhythmic figures. Thanks to a very elaborate technique, the player obtains effects such as rolling, stresses, syncopation, tone color and dynamic variations until, goaded on by the fiddle, he reaches the final *accelerando*.

3. Solo de *kāmāyachā* par Hakim, Mānganiyār du village Hadūvā (district de Bādmer).

La pièce débute par une introduction non mesurée (*dūhā*) dans laquelle, après avoir établi le mode *jog*, le musicien joue sur les changements de registres, passant du grave à l'aigu avec descente progressive vers le médium pour amener le chant proprement dit. L'articulation rythmique de celui-ci est marquée d'accents produits par les vigoureux coups d'archet (*gaji*) qui viennent se superposer à des motifs mélodiques ornés, sur un fond de bourdon ininterrompu. Cette exécution permet de constater que tempérament et inspiration peuvent se donner libre cours à l'intérieur d'une tradition éminemment conservatrice. La subtilité, la réserve et la concentration de Sākar (A-1 et 2), font place, chez Hakim, au brio de la jeunesse.

4. « Banarò », chant avec vièle *kāmāyachā* par Gazi Khan, accompagné à la vièle par Luna et Ahmed (village Hadūvā).

Signifiant littéralement « fiancé », *banarò* désigne moins une pièce particulière qu'un vaste répertoire de chants de noces dont le thème central est le nouveau marié. Ils sont chantés, à plusieurs reprises et à des moments différents, au cours des cérémonies de mariage dont l'importance on le sait, est considérable en Inde, quel que soit le milieu social. Ils peuvent être interprétés par les femmes des familles des nouveaux époux, mais également, bien que de manière différente, par les chanteurs professionnels requis pour la circonstance.

Dans le *banarò*, présenté ici, sont décrits les cadeaux que fiancé, parents et alliés se doivent d'offrir à la mariée :

« Allons voir le beau fiancé
« Apportez les bracelets d'ivoire pour les bras de l'épousée
« Aimez-vous le fiancé ? Alors, apportez les bracelets
« Apportez une belle écharpe pour parer la fiancée
« Apportez les étoffes qui sièront à son corps harmonieux
« Apportez les séduisants ornements pour ses chevilles
« Apportez pour elle, une liqueur grisante
« Apportez-lui une bonne brosse pour ses dents éclatantes (...)

Entre les vers, repris, soulignés ou terminés par les autres participants, Gazi, le chanteur principal, avec le style véhément qui lui est personnel, intercale et réitère des formules improvisées : éloge du fiancé, évocation des parties du corps de la future épouse que les présents sont censés embellir, que vient ponctuer une sorte de refrain : « *Allons voir le bel époux/ Il est votre fiancé, O père !* »

3. *Kāmāyachā solo*. By Hakim, Mānganiyār from the village of Hadūvā (Bādmer district).

The piece begins with a rhythmically free introduction (*dūhā*), in which, after having established the *jog* mode, the musician plays on changes of register, moving from low to high, gradually dropping towards the middle to lead into the song. The rhythmic articulation of the song is marked by stresses produced by vigorous bow strokes (*gaji*) which are superimposed on to ornate melodic motifs, with an uninterrupted drone in the background. This rendering shows that free rein can be given to temperament and inspiration within an eminently conservative tradition. In contrast with the subtlety, self-containment and concentration of Sākar (A-1 and 2), the younger Hakim displays a spirited temperament.

4. « Banarò », song with *kāmāyachā fiddle*. By Gazi Khan, accompanied on the fiddle by Luna and Ahmed (village of Hadūvā).

Banarò, which literally means « bridegroom », refers less to a specific piece than to a vast repertory of wedding songs the central theme of which is the new husband. They are sung several times and at different moments during wedding ceremonies, which as we know are most important in India, whatever the social class. They may be interpreted by the women of the families of the newly-weds, but also, though quite differently, by professional singers, called upon for the occasion.

In the *banarò* presented here, the gifts which the groom, relatives and affines must give to the bride are described :

« Let us go and see the handsome bridegroom
« Bring bangles of ivory for the bride's hands
« You love the bridegroom, then bring the bangles
« Bring a beautiful scarf for the bride to wear
« Bring proper clothes for the bride to fit her comely body
« Bring tantalizing ornaments for the bride to fit her ankles
« Bring intoxicating liquor for the bride to drink
« Bring a good brush to shine her teeth (...)

Between the verses, repeated, underlined or concluded by the other participants, Gazi, the main singer, with his characteristic vehement style, intersperses and reiterates improvised formulas, praising the bridegroom, evoking the parts of the future bride's body which the gifts are intended to adorn, punctuating them with a sort of refrain : « Let us go to see the handsome husband/ He is your bridegroom, Oh Father. »

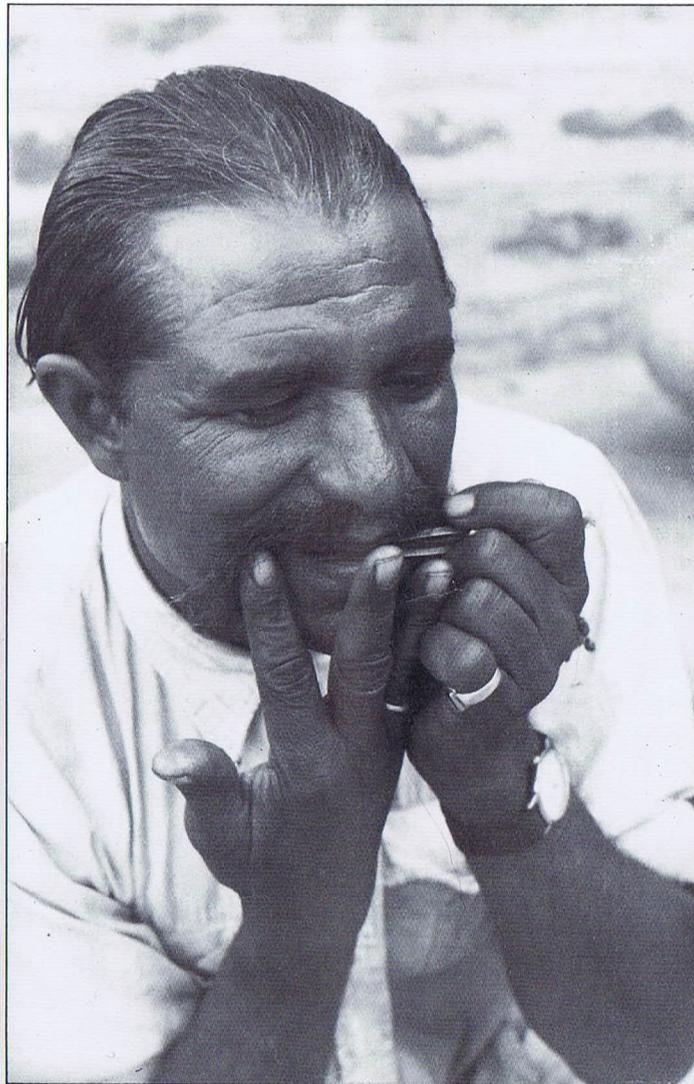
L'exécution collective d'un chant, qui est la plus courante, permet à chacun d'intervenir en solo ou en chœur de manière à assurer la continuité de la mélodie et du texte poétique.

FACE B

1 et 2. Deux solos de guimbarde en fer *morchang* par Kammu Khan, musicien langā du village de Badnawa (district de Bādmer).

Les huttes rondes de pisé du petit village de Badnawa abritent une cinquantaine de familles de musiciens langā dont Kammu Khan et ses fils constituent de brillants fleurons. Ils accompagnent les chanteurs avec la vièle *sindhi sārangi* mais sont surtout des virtuoses de la double flûte *satara*, et c'est avec un talent égal qu'ils jouent de la guimbarde *morchang*. Kammu

6. Kammu Khan jouant de la guimbarde *morchang* (B1 et 2).



6. Kammu Khan playing the *morchang* jew's harp (B 1 and 2).

Such collective performance of a song, which is the general rule, enables each person to sing a solo or join the chorus, thus ensuring continuity of the melody and poetic text.

SIDE B

1 and 2. Two solos on the *morchang iron jew's harp*. By Kammu Khan, Langā musician from the village of Badnawa (Bādmer district).

The round mud huts of the small village of Badnawa house close to fifty families of Langā musicians, among which Kammu Khan and his sons are brilliant examples. They accompany the singers on the *sindhi sārangi* fiddle, but are above all virtuosos on the *satara* double flute, and play the *morchang*

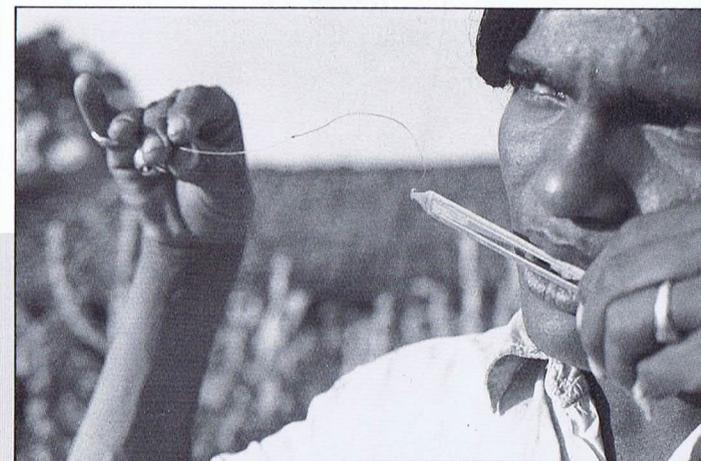
Khan enchaîne ici deux morceaux sur deux instruments dont le son fondamental est différent (la seconde guimbarde est plus aiguë d'un demi ton). Sur ce bourdon, il construit avec les harmoniques une ligne mélodique de profil pentatonique, l'enjolivant de nombreuses variations rythmiques et mélodiques : changement de rythme et de registre en faisant ressortir les harmoniques supérieures auxquelles s'ajoutent de nombreux effets de souffle et des coups de glotte.

3. Solo et duo de guimbarde en bambou *ghorālio* par deux jeunes Thori du village Bhukia (district de Kushalgar).

La région de collines boisées qui s'étend au Sud-Ouest du Rajasthan, aux confins du Gujarat et du Madhya Pradesh, est bien différente, écologiquement et culturellement, du Nord-Ouest désertique et pastoral. Dans les hameaux isolés des Aravalli vivent les descendants de populations autochtones que l'on appelle en Inde *adivasi*, c'est-à-dire « premiers habitants », et dont les groupes principaux sont les Bhil, Garasia, Thori et les Mina. Ils ont conservé en partie un mode de vie, des coutumes et des croyances spécifiques, chassant encore à l'arc dans les forêts et pratiquant la culture sur brûlis.

La musique y demeure un fait collectif. Les petites guimbardes en bambou constituent un des rares instruments joués en solo ou en duo par les jeunes gens pour leur propre plaisir, mais aussi et surtout, pour donner la sérénade et accompagner occasionnellement des danses chantées de jeunes filles. Certains joueurs tirent parti avec virtuosité des ressources, somme toute modestes, du *ghorālio*. Leur technique de jeu permet d'entendre nettement le bourdon du son fondamental sous la mélodie des harmoniques, ce qui n'est pas toujours le cas avec les guimbardes en bambou de ce type. Dans le

7. Avec la guimbarde *ghorālio*, c'est en tirant la cordelette reliée au cadre que le joueur fait osciller la languette vibrante (B3).



7. The player causes the tongue of the *ghorālio* jew's harp to vibrate by pulling on a string attached to the frame (B 3).

with equal skill. Kammu Khan here plays two pieces on two instruments with different fundamental tones (the second jew's harp is a half-tone higher). On the basis of this drone, he uses harmonics to build a pentatonic melodic line, embellished with many rhythmic and melodic variations : changes of rhythm and register achieved by bringing out the upper harmonics, to which are added breathing effects and glottal stops.

3. Solo and duet on the *ghorālio bamboo jew's harp*. By two young Thori from the village of Bhukia (district of Kushalgar).

The region of wooded hills in the Southwest of Rajasthan, extending to the borders of Gujarat and Madhya Pradesh, is quite different, ecologically and culturally, from the dry, pastoral Northwest. In the isolated hamlets of the Aravalli live the descendants of the aboriginal populations called *adivasi* in India, in other words « the first inhabitants », whose main groups are the Bhil, Garasia and Thori. They have maintained to a certain extent their own way of life, customs and beliefs, still hunting in the forests with bow and arrow and growing crops with the slash and burn method.

Their music remains a community phenomenon. The small bamboo jew's harp is one of the rare instruments used for solos or duets by young men for their own pleasure, but also and above all to serenade and occasionally accompany dance songs by young girls. Some players are able to take advantage of the rather limited resources of the *ghorālio* with virtuosity. Their technique clearly brings out the drone of the fundamental beneath the melody of the harmonics, which is not always the case with bamboo jew's harps of this type. In the duet, on two instruments tuned one and a half tones

jeu en duo, sur deux instruments accordés à un ton et demi d'intervalle, la mélodie pentatonique s'inscrit dans un cycle de huit temps marqué par le son du petit grelot qu'un des musiciens a attaché au bout du cordon de traction servant à ébranler la languette vibrante.

4. Solo de « tambour d'eau » *jaltâl* par Misri Khan, musicien *mànganiyâr* du village Devikot (district de Jaisalmer).

Sonorités, technique de jeu autant que son usage font du *jaltâl* un instrument d'une rare originalité. Ses éléments constitutifs sont empruntés pour l'essentiel au domaine domestique : un plateau circulaire à rebord en laiton (*thali*) d'environ une trentaine de centimètres de diamètre, un couvercle de marmite en terre un peu moins large et deux baguettes de bois ou de fer. Il est joué par deux musiciens. L'un frappe, l'autre module les sons. Le rôle principal n'est pas dévolu au percussionniste qui se borne à frapper sans variation sur le rebord du plateau une mini-cellule rythmique de deux valeurs brèves et d'une longue ($\frac{1}{2}$) mais à celui qui, par une habile manipulation des éléments constituant le résonateur, contrôle et varie la production des sons et des effets sonores.

Le principe de l'instrument est assez proche de celui de la guimbarde ou de l'arc musical en bouche, dans lesquels la mélodie s'obtient en modifiant le volume du résonateur, pour mettre en évidence tel ou tel harmonique du son fondamental. Misri Khan procède d'une manière analogue avec le *jaltâl*. Tenant le plateau en équilibre sur les doigts écartés de sa main gau-

che, il le fait osciller pour déplacer la fine couche d'eau qu'il y a versée au préalable. En même temps, il abaisse, soulève, remue, à l'intérieur du plateau, le couvercle qu'il tient de la main droite. En modifiant ainsi le volume et la pression de l'air entre la cavité du couvercle, l'eau et le fond du récipient, il fait ressortir les harmoniques pour former la ligne mélodique avec des modulations et de nombreux effets de *glissando* et *d'accelerando*. On remarquera, toutefois, qu'à la différence de la guimbarde, la note fondamentale de l'instrument est peu audible.

L'usage du « tambour d'eau » est loin d'être une pratique courante. Il est joué par quelques rares *Mànganiyâr* dont les ancêtres étaient les musiciens attirés des communautés de brahmanes *Paliwâl*. Au début du XIX^e siècle, à la suite d'exactions commises contre eux par le prince local, les *Paliwâl*, cultivateurs prospères, désertèrent en bloc leurs quatre-vingt quatre villages proches de Jaisalmer pour émigrer et s'établir dans le nord du Madhya Pradesh. Depuis lors, quelques musiciens vont traditionnellement leur rendre visite, notamment à l'occasion des fêtes de mariage, dans lesquelles le *jaltâl* joue un rôle important pour accompagner des psalmodies de forme syllabique dont le sens demeure quelque peu hermétique.

Quant au nom même de l'instrument, *jaltâl* (littéralement « eau-frappe », il doit être rapproché d'un autre instrument de musique appelé *jaltaranga* (de *jal*, « eau » et *taranga*, « série de sons »), mentionné dans des sources indiennes du III^e siècle de notre ère, qui se compose d'une série de bols de taille décroissante, inégalement remplis d'eau, que l'on frappe avec des baguettes.



apart, the pentatonic melody develops within an eight-beat cycle marked by the sound of a small pellet-bell which one of the musicians has attached to the end of the string pulled to make the tongue vibrate.

4. Solo on the *jaltâl* « water drum ». By Misri Khan, *Mànganiyâr* musician from the village of Devikot (Jaisalmer district).

The sounds, playing technique and use of the *jaltâl* make it a truly unique instrument. The basic components are house-hold utensils : a rimmed circular tray made of brass (*thali*), with a diameter of about 30 cm, an earthenware pot cover slightly less wide, and two iron or wooden sticks. It is played by two musicians : one strikes, the other modulates the sound. The percussionist does not play the main role – he simply beats a small rhythmic pattern with two short beats and one long beat ($\frac{1}{2}$) on the side of the tray – but rather the other, who controls and varies sound effects by skillfully manipulating the components of the resonator.

The principle of the instrument is rather close to the jew's harp or the musical bow, where the volume of the mouth-resonator is varied to obtain a melody, by bringing out harmonics of the fundamental tone. Misri Khan proceeds similarly with the *jaltâl*. Balancing the tray on the outspread fingers of his left hand, he tilts it to move around the thin layer of water previously

poured into it. At the same time, he raises, lowers and shakes the cover which he holds with his right hand in the tray. By thus altering air volume and pressure between the cavity of the cover, the water, and the tray, he brings out harmonics which create a modulated melodic line filled with many *glissando* and *accelerando* effects. We should mention, however, that unlike the jew's harp, the fundamental tone of the instrument is barely audible.

The « water drum » is played infrequently, only by a few *Mànganiyâr* whose ancestors were the traditional musicians of the *Paliwâl* Brahmins community. At the turn of the XIXth century, following extortions perpetrated against them by the local prince, the *Paliwâl*, who were prosperous farmers, massively deserted their 84 villages close to Jaisalmer, emigrated and settled in the North of Madhya Pradesh. Since then, a few musicians traditionally pay them a visit, especially for wedding feasts, where the *jaltâl* plays an important role, accompanying syllabic psalmodies of somewhat cryptic significance.

The name of the instrument, *jaltâl*, (literally « water-beat »), is related to another musical instrument called *jaltaranga* (from *jal*, « water », and *taranga*, « set of sounds »), mentioned in Indian sources of the third century of our era, and which consists of a series of bowls of increasingly smaller size, filled with different amounts of water, and beaten with sticks.

5. « *Bâyariò* », chant et cithare *surmandal* par Sachhu Khan, musicien *mànganiyâr* du village Hadüvâ.

« Le vent » telle est la signification du terme *bâyariò* qui constitue une sorte de titre collectif à un ensemble de chants de forme strophique et de caractère élégiaque. Ils font partie des innombrables pièces que les musiciens du désert se plaisent à interpréter avec force fioritures et ornements lors de sessions musicales, appelées *kacheri* ou *mahfil*, organisées par leurs « patrons ».

A travers métaphores et symboles y sont exprimés le plus souvent l'amour nostalgique, et les angoisses de la séparation. Le *bâyariò*, interprété ici avec beaucoup de retenue par Sachhu Khan, s'accompagnant lui-même à la cithare, est bien représentatif du genre :

(...)

« Il y avait deux pigeons sur le toit/ L'un d'eux s'envola/ Et l'autre demeura seul. »

« Sur la colline demeure un orfèvre/ Va chercher le bijou d'or pour la bien-aimée/ L'orfèvre est en train de le façonner/

« La ville de Kalü est chaude en hiver/ Ajmer est fraîche en été/ Nagore est agréable en toute saison. »

« La jolie fille va faire un tour/ Après s'être fait une beauté/ Elle voit par hasard le bien-aimé sur le chemin/ Son cœur se met à battre d'anxiété. »

« Celui que j'aime demeure dans les hautes collines/ Moi je vis sur les bords de la rivière Jamuna/ Celui que j'aime est venu comme la plaisante brise/ Qui fait tomber l'averse bienfaisante. »

Un refrain est intercalé entre les strophes : « O vent léger ! souffle toujours agréablement/ Ne viens pas déranger le calme de ma vie. »

Au Rajasthan, la cithare *surmandal* n'est jouée que par un ou deux vieux musiciens *mànganiyâr* qui l'utilisent pour accompagner un répertoire chanté. L'instrument, dont la forme rappelle le *kanun* du Proche-Orient, est constitué d'une caisse de bois en forme de trapèze rectangle sur laquelle sont tendues parallèlement une trentaine de cordes métalliques que le musicien fait vibrer en les grattant avec les ongles de fer fixés au bout de ses index (la plus grave servant de bourdon). Il accompagne son chant en redoublant la ligne mélodique avec parfois un léger décalage tout en monnayant les valeurs et en jouant des interludes instrumentaux où alternent accords et « coulées » diatoniques descendantes et montantes.

8. Joueurs de *jaltâl*, le « tambour d'eau » des *Mànganiyâr* (B4).

8. *Jaltâl* players, the *Mànganiyâr*'s « water-drum » (B4).

5. « *Bâyariò* », song and *surmandal* zither. By Sachhu Khan, *Mànganiyâr* musician from the village of Hadüvâ.

The term *bâyariò* means « wind », and is a sort of collective title for a series of strophic, elegiac songs – a few of the countless pieces which the desert musicians love to interpret with great flourish and embellishment during musical sessions, called *kacheri* or *mahfil*, which are organized by their « patrons ». In them nostalgic love and the anxieties of separation are expressed through metaphors and symbols. This *bâyariò*, interpreted with great reserve by Sachhu Khan, who accompanies himself on the zither, is very representative of the genre :

(...)

« There were two pigeons on the roof/ One has flown away/ And one has been left alone. »

« On a hill-top there is a goldsmith/ Go and get the gold ornament for the beloved/ The goldsmith is working on the ornament. »

« The town of Kalu is warm during winter/ Ajmer is cold during summer/ Nagore is good in both the seasons. »

« The beautiful girl is going out/ After arranging herself beautifully/ Accidentally she finds her lover on the way/ Her heart starts jumping with anxiety. »

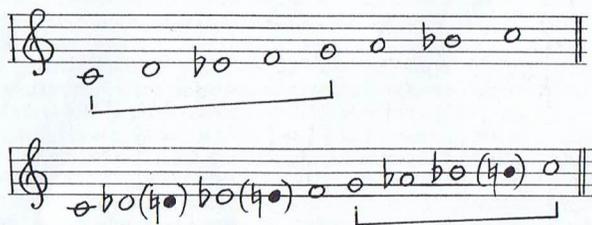
« My lover stays in the high hills/ I stay on the bank of the river Jamuna/ My lover has come as pleasing wind/ And has showered pleasing water drops on me. »

A refrain is inserted in between the stanzas : « Oh wind blow slowly and in a pleasing way/ Do not disturb the calm of my life. »

In Rajasthan, the *surmandal* zither is played by only one or two old *Mànganiyâr* musicians, who use it to accompany a sung repertory. The instrument, similar in shape to the Near East *kanun*, consists of a wooden sound box in the shape of a rectangular trapezium, on which about 30 metal strings are strung, the lowest used as a drone. The musician plucks the strings with iron finger picks on the index fingers. He accompanies the song by duplicating the melodic line, sometimes with a slight lag, while at the same time dividing the time values and playing instrumental interludes, in which chords alternate with rising and falling diatonic melodic patterns.

6. Chant d'amour avec vièle *sindhi sàrangì* par Nizamuddin, du village Dedaseri (région de Phalodi).

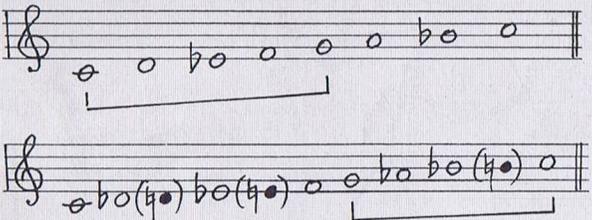
La région occidentale du Rajasthan et la province aujourd'hui pakistanaise du Sind constituaient, avant la partition de l'Inde, une vaste aire géoculturelle couvrant partiellement le désert de Thar. Coutumes pastorales, mode de vie, musique et instruments ont beaucoup en commun et le qualificatif *sindhi* se rencontre couramment pour situer choses et gens. Des familles de Langà et de Mànganiyàr sont établies de part et d'autre de la frontière et ne sont pas sans communiquer. Nizamuddin appartient à une lignée de musiciens, les Kalarika Langà, ainsi nommés en raison de leurs relations avec le groupe Kalar des Sindhi Sipahi. Le répertoire des chanteurs comprend un grand nombre de compositions poétiques en rajasthani et en sindhi, comme c'est le cas pour ce *sindhi kafi*, un chant d'amour évoquant les peines de la séparation. Il est interprété dans un mode dont le début de l'échelle correspondrait au raga *Kafi* :



et la fin au raga *sindhi Bhairavi*, tous deux bien connus des musiciens populaires et classiques. Cependant, si les premiers utilisent couramment des noms de raga pour leurs compositions, leur manière « libérale » de les interpréter a peu de choses à voir avec le système classique rigoureusement codifié. Comme toutes les compositions populaires portant des noms de raga, la pièce se compose d'une introduction non-mesurée, lieu préférentiel de l'improvisation poétique et musicale où le chanteur peut donner libre cours à son inspiration en multipliant, développant et ornant les *dùhà* (« couplets ») qui préparent, en quelque sorte, l'arrivée du chant proprement dit.

6. Love song with *sindhi sàrangì fiddle*. By Nizamuddin, from the village of Dedaseri (Phalodi region).

The Western region of Rajasthan and the present Pakistani province of Sind comprised a vast geographical area, before the partition of India, partially covering the Thar desert. There is much in common among the pastoral customs, way of life, music and instruments of the area, and the adjective *Sindhi* is often used to refer to people and things. Langà and Mànganiyàr families having settled on opposite sides of the border continue to communicate with each other. Nizamuddin belongs to a line of musicians, the Kalarika Langà, so called because of their relations with the Kalar group of the Sindhi Sipahi. The repertory of the singers includes many poetic compositions in Rajasthani and in Sindhi, as is the case for this *sindhi kafi*, a love song which describes the pain of separation. It is in a mode in which the beginning of the scale corresponds to the *Kafi* raga :



and the end to the raga *Sindhi Bhairavi*, both well known to folk and classical musicians. However, though the first readily use names of ragas for their compositions, their « liberal » manner of interpreting them bears little relationship to the strictly coded classical system. Like all the folk compositions with names of ragas, the piece consists of a rhythmically free introduction, the moment most preferred for poetic and musical improvisation, during which the singer can give free rein to his inspiration, by multiplying, developing and embellishing the *dùhà* (couplets), which pave the way, so to speak, for the actual song.

C'est une vièle *sindhi sàrangì* qui fournit l'accompagnement et le soutien rythmique du chant. Elle reproduit, pour l'essentiel, la mélodie du chanteur en l'enrichissant de nombreux ornements. Elle est jouée par un musicien d'un sous-groupe *mànganiyàr* qui se démarque des *Mànganiyàr* joueurs de *kàmàyachà*. Il semblerait que l'usage d'un instrument comme la *sàrangì* et le statut social des communautés hindoues et musulmanes pour lesquelles ils jouent, confèrent à ces musiciens une position plus élevée si l'on en juge par l'appellation valorisante de *Mirasi* (mot d'origine arabe signifiant ici « lignée de musiciens traditionnels ») qui leur est communément attribuée.

Geneviève Dournon.

9. Accord de la cithare *surmandal* par Sachhu Khan (B5).



9. Sachhu Khan tuning the *surmandal* zither (B 5).

A *sindhi sàrangì fiddle* provides accompaniment and rhythmic support for the song. It basically reproduces the melody of the singer, enriching it with many ornaments. It is played by a musician from a *Mànganiyàr* sub-group, different from the *Mànganiyàr* who play the *kàmàyachà*. It would appear that the use of an instrument like the *sàrangì*, and the social status of the Hindu and Moslem communities for which they play, confer upon these musicians a higher rank ; if we may judge by the distinguished name of *Mirasi* (word of Arabic origin, in this case meaning « line of traditional musicians ») which is commonly attributed to them.

Geneviève Dournon.

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
- . Côte d'Ivoire, Sénoufo. Musiques des funérailles fodonon. LDX 74838

Les enregistrements ont été réalisés par Geneviève Dournon, en 1976 et 1982 au Rajasthan, au cours de missions financées par le Centre National de la Recherche Scientifique et le Muséum National d'Histoire Naturelle (Paris) et avec l'aide précieuse de Komal Kothari, directeur du Rajasthan Institute of Folklore (Borunda). Publications 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 © 1984.

La version anglaise des chants rajasthani a été établie par Komal Kothari.
Photo de couverture : Musiciens *mànganiyàr* du village Hadivà (A-4).

The recordings were made by Geneviève Dournon, in 1976 and in 1982 in Rajasthan, during field-work financed by the Centre National de la Recherche Scientifique and the Muséum National d'Histoire Naturelle, and with the precious assistance of Komal Kothari, Director of the Rupayan Sansthan (Borunda). 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. © 1984. Notes translated by James Rosenstein. The English version of the Rajasthani songs was prepared by Komal Kothari.

Cover photograph :
Mànganiyàr musicians from the village of Hadivà (A-4).

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
- . Ivory Coast, Senufo. Fodonon funeral music. LDX 74838