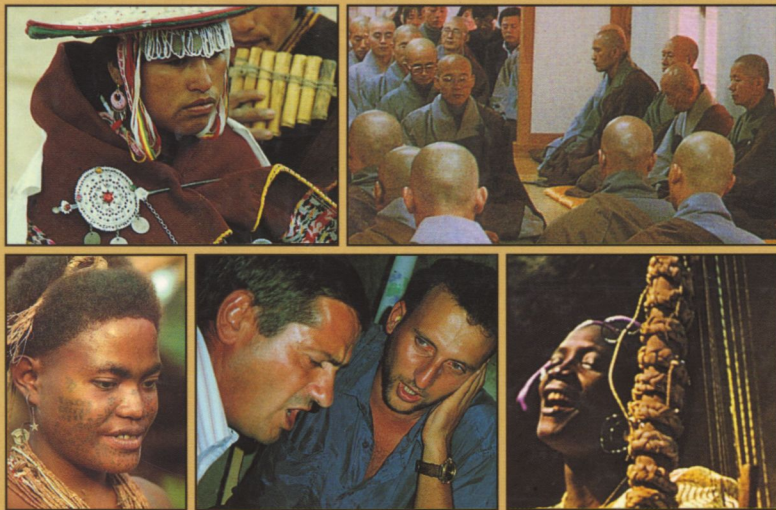


LE CHANT DU MONDE CMX 3741010.12



LES VOIX DU MONDE

UNE ANTHOLOGIE DES EXPRESSIONS VOCALES



VOICES OF THE WORLD

AN ANTHOLOGY OF VOCAL EXPRESSION





LES VOIX DU MONDE
UNE ANTHOLOGIE DES EXPRESSIONS VOCALES

VOICES OF THE WORLD
AN ANTHOLOGY OF VOCAL EXPRESSION



CD I - Techniques

Appels, cris et clameurs

- | | |
|--|------|
| 1. Paraguay [Tomarahô]
Rituel des origines du monde | 3'35 |
| 2. France, Poitou
Appels de labour, "raudage" | 1'21 |
| 3. Suisse, Muotatal
Appel au bétail, <i>Chueraiheli</i> | 1'05 |
| 4. Rép. centrafricaine [Gbaya]
Cris et jeu de sanza | 1'20 |
| 5. Paraguay [Tomarahô]
Chant pour le rituel des morts | 1'43 |
| 6. Roumanie, Pays de l'Oach
Lamentations funèbres, <i>bocete</i> | 1'44 |
| 7. Albanie [Guègues]
Chant funèbre | 2'13 |
| 8. Japon
Interjections du théâtre <i>nô</i> | 1'29 |
| 9. Rép. centrafricaine [pygmées Aka]
Appels de chasse <i>mongombi</i> | 1'24 |
| 10. Indonésie, Bali
Chœur <i>kecak</i> | 3'08 |

Voix et souffle

- | | |
|--|------|
| 11. Burundi
Chant chuchoté et cithare | 1'40 |
| 12. Canada [Inuit]
Trois jeux de gorge, <i>katajjaq</i> | 2'24 |
| 13. Mali [Touaregs Kel Ansar]
Chant <i>ihamma</i> | 2'23 |
| 14. Bahrein
Chant pour ramer, <i>nahhami</i> | 2'40 |
| 15. Madagascar [Antandroy]
Chant de guérison | 1'29 |
| 16. Kenya
Louange d'Allah | 1'26 |

Parlé, déclamé, chanté

17. Maroc, Haut-Atlas [Berbères] Récitation du Coran, <i>tahzzabt</i>	2'14
18. Inde, Ladakh Psalmodie bouddhique	2'17
19. Inde, Kerala Récitation du <i>Rig Veda</i>	1'48
20. Tuvalu (Polynésie occidentale) Deux chants de jeu et de danse	1'25
21. Nouvelle-Calédonie [Kanak] Discours rituel, <i>xwââxâ</i>	1'39
22. Argentine [Selknam] Chant de chamane	1'46
23. Espagne, Baléares Chant <i>redoblado</i>	1'36
24. Roumanie, Valachie Ballade, <i>cinteci batrinesti</i>	2'59
25. États-Unis, Philadelphie Sermon d'un pasteur femme	3'01

Ambitus et registre

26. Tibet (en exil en Inde) Psalmodie bouddhique, Gyütö	2'29
27. République de Corée Psalmodie bouddhique, <i>pompa'e</i>	3'04
28. Papouasie-N ^{lle} -Guinée [Abelam] Chant d'hommes, <i>dshambukware</i>	1'54
29. Brésil, Haut Xingu [Yawalapiti] Chant de danse, <i>kozi-kozi</i>	1'08
30. Bolivie [Llamero] Chant de carnaval	1'48
31. Japon Récitation épique, <i>satsuma-biwa</i>	3'15
32. Namibie [Bochiman Ju'hoansi] Chant de guérison, <i>n/om tziš</i>	2'09
33. Malawi [Mang'anja] Chant yodlé, <i>chingolingo</i>	1'26
34. Îles Salomon, Guadalcanal Chant de femmes, <i>rope</i>	1'39
35. Suisse, Appenzell Yodel, <i>Zäuerli</i>	2'48

CD II - Techniques (suite)

Couleurs et timbres

1. Guinée [Malinké]
Chant de louanges 3'32

2. Rép. centrafricaine [Banda Ngao]
Chant d'initiation de filles 0'52

3. Vietnam, Hanoi
Chant du théâtre *hat chèo* 2'19

4. Indonésie, Java (Sunda)
Musique de concert *tembang* 2'43

5. Russie [Jakoutes]
Chant de gloire, *tayuk* 1'57

6. Proche-Orient [Arabes]
Improvisation, *qasida mursala* 2'31

7. Espagne, Andalousie
Chant flamenco, *seguiriya* 2'10

8. France, Bretagne
Danse en rond, *dans tro* 2'27

Voix travesties

9. Chine [Han]
Air d'un opéra de Pékin 1'44

10. Gabon [Mitsogho]
Voix du génie *Ya Mwei* 1'30

11. Honduras [Miskito]
Chant avec mirliton 0'44

12. Côte d'Ivoire [Baoulé]
Voix des esprits *Pondo Kaku et Gooli* 2'21

13. Côte d'Ivoire [Dan]
Voix du masque *geeglu* 2'53

Ornementation

14. États-Unis [Lakota Sioux]
Chant responsorial d'hommes 1'11

15. Inde (Nord)
Chant de style *dhrupad* 2'16

16. Mongolie
Chant long, *urtyu duu* 2'57

17. Iran [Kurdes]
Chant épique 2'08

18. Iran
Chant classique persan, *âvâz* 1'38

19. Liban, Chouf
Chant du genre *'aâba wa-mîjânâ* 2'52

Voix et instruments de musique
a : Chant dans l'instrument

20. Papouasie-N^{lle}-Guinée [Iatmul]
 Voix des esprits *mai* 0'45

21. Australie, Arnhem Land
 a) *Didjeridu* et b) partie vocale 1'29

22. Îles Salomon, Malaita ['Aré'aré]
 Chant et flûte de Pan '*au waa* 0'48

23. Inde, Rajasthan
 Flûte *narh* avec bourdon vocal 2'05

24. Laos [K'mu]
 Voix et jeu de flûte 2'12

b : Imitation de l'instrument

25. Mongolie
 Imitation de la flûte *limbe* 1'07

26. Mali [Touaregs Kel Ansar]
 Berceuse, *bell'ilba* 1'33

27. Canada, Québec
 Chant de danse, avec des *turlutes* 1'41

28. Rép. centrafricaine [Mbenzélé]
 Hoquet voco-instrumental 1'37

29. Papouasie-N^{lle}-Guinée [Huli]
 Chant avec flûte *pilipè* 0'52

30. Tchad, Tibesti [Teda]
 Chant et vièle monocorde 1'49

31. Bénin [Fon]
 Vocalisation de rythmes de tambours 1'27

32. Inde (Sud)
 Chant *pallavi* 2'57

Jeu sur les harmoniques

33. Papouasie-N^{lle}-Guinée [Yafar]
 Mélodie d'harmoniques (insecte) 0'40

34. Irlande
 Jeu de guimbarde, air de *jig* 1'41

35. Afrique du Sud [Xhosa]
 Jeu d'arc musical, *umrhubhe* 0'53

36. Afrique du Sud [Xhosa]
 Deux chants diphoniques 2'04

37. Russie [Tuva]
 Chant diphonique *kargiraa* 2'14

38. Mongolie
 Deux chants diphoniques, *xöömij* 1'45

CD III - Polyphonies

Hétérophonie

1. Maroc [Berbères Ben Aissa]
Grande danse *ahidus* 2'02
2. Équateur [Shuar (Jivaro)]
Chœur de femmes, *ujaj* 2'02

Écho et tuilage

3. Papouasie-N^{lle}-Guinée [Kaluli]
Chant *heyalo* 1'37
4. Sénégal [Bedik]
Chant *yangango* 3'00
5. Indonésie, Timor oriental [Ema]
Danse pour appeler la pluie 2'25
6. Taïwan [Bunun]
Chœur d'hommes, *pasi but but* 2'26

Bourdon et ostinato

7. Indonésie, Sulawesi [Toraja]
Chœur d'hommes *manimbon* 2'35
8. Albanie [Toskes]
Chant *përmetarçe* 3'06

9. Niger [Peuls Bororo]
Chant de la fête *guéréwol* 2'38

10. Éthiopie [Guji]
Chant de rite de passage 2'01

11. Gabon [Batéké]
Chant *oniugu* 1'34

Organisation parallèle, oblique ou contraire de deux voix

12. Érythrée [Rashaïda]
Musique de fête 1'58

13. Côte d'Ivoire [Baoulé]
Chant de deux fillettes et chœur 1'59

14. Côte d'Ivoire [Guéré]
Chant de labour des femmes 2'36

15. Macédoine
Chant pour la pluie, *dodole* 2'36

16. Vietnam [Nùng An]
Chant de travail alterné, *xi* 2'16

Accords

17. Italie, Sardaigne
Chant d'hommes *tenore* 1'08
18. Italie, Sardaigne
Chœur de la Semaine Sainte 3'13
19. France, Corse
Chant *paghiella* 1'18
20. Géorgie, Svanétie
Chant funéraire d'hommes, *zär* 3'42

**Contrepoint
et techniques combinées**

21. Îles Salomon, Malaita ['Aré'aré]
Lamentation funèbre, *aamamata* 1'47
22. Taïwan [Amis]
Chant de sarclage *miololot alaliu* 2'15
23. Géorgie, Gourie
Chant de table, *supruli* 3'08
24. Italie, Gènes
Chant *trallallero* 2'37
25. Albanie [Labs]
Chant *himarioçe* 2'45

26. Rép. centrafricaine [pygmées Aka]
Musique de divination *bondo* 2'03
27. Rép. centrafricaine [Banda Linda]
Chœur imitant des trompes 1'23
28. Éthiopie [Dorzé]
Chant *edho* 3'01
29. Îles Salomon, Bellona (Mungiki)
Chant de danse rituel *suahongi* 2'39
30. Indonésie, Irian Jaya [Eipo]
Chant individuel *dit* 2'23

Cette anthologie est dédiée à Gilbert ROUGET, au chercheur qui posa des questions essentielles sur les mécanismes de la voix chantée, et au fondateur des éditions de disques du Musée de l'Homme dont on fête le cinquantième anniversaire cette année (1946-96). Gilbert ROUGET dirigea pendant plus de vingt ans au Musée de l'Homme le Département d'ethnomusicologie où il créa un Laboratoire de recherche du CNRS, aujourd'hui UMR 9957. Par ses publications, son enseignement et l'attention qu'il sut porter au travail des autres, il marqua de façon décisive toute une génération de chercheurs. Son influence reste grande dans la recherche en ethnomusicologie. Cet hommage lui est rendu par ceux qui ont travaillé à ses côtés ou sous sa direction et se retrouvent dans sa façon de penser les choses. C'est avec plaisir qu'ils souhaitent lui restituer ainsi une part de ce qu'il leur a donné.

Faisant suite au disque "Instruments de musique du monde" (LDX 274675), cette anthologie offre, pour la première fois, un large éventail d'expressions vocales couvrant un grand nombre de cultures musicales de tradition orale. Les deux premiers disques présentent divers types de voix dans le monde, le troisième est consacré à la polyphonie.

L'organisation d'un si vaste matériel soulève des questions difficiles. La richesse des expressions musicales, dont le Musée de l'Homme conserve de précieux témoignages dans ses archives sous forme de bandes originales et de disques publiés, offre de nombreuses perspectives de classement : par continents, par pays (cf. l'index géographique en fin de livret), par ethnies,

ou encore par fonctions (chants de fête, chants de travail, chants de danse, etc.). Ces systématiques n'ont pas été retenues, car elles nous auraient écartés d'une réalité acoustique et musicale qu'il convenait de prendre en compte ; nous nous sommes donc tournés vers d'autres critères, touchant à la matière sonore elle-même.

Il restait cependant à régler des problèmes de typologie. En effet, si depuis les travaux de Sachs et de Hornbostel, il existe bien une classification des instruments de musique, une typologie générale de la voix humaine chantée manque toujours ; sa réalisation soulève de toutes façons de nombreux problèmes que les ethnomusicologues sont loin de savoir résoudre complètement. D'une part, les procédés et les

techniques de chant sont insuffisamment décrits et leur inventaire n'est pas clos ; d'autre part, la tâche est compliquée par le fait que le vocabulaire acoustique et les outils musicologiques sont souvent peu consensuels, largement métaphoriques et, tout compte fait, bien approximatifs.

Conscients de ces difficultés, nous avons toutefois pris le parti de regrouper les exemples musicaux en fonction de leurs parentés articulatoires ou acoustiques. On trouvera donc ici l'esquisse d'une typologie établie à partir du fonctionnement de l'appareil phonatoire et de l'image du son produit, en deux disques "Techniques", organisés comme suit :

CD I : 1) Appels, cris et clameurs ; 2) Voix et souffle ; 3) Parlé, déclamé, chanté ; 4) Ambitus et registre ;

CD II : 5) Couleurs et timbres ; 6) Voix travesties ; 7) Ornementation ; 8) Voix et instruments de musique ; 9) Jeu sur les harmoniques.

Le CD III, quant à lui, met l'accent sur la variété des procédés polyphoniques ; les exemples y sont regroupés selon l'agencement des parties musicales : 1) Hétérophonie ; 2) Écho et tuilage ; 3) Bourdon et ostinato ; 4) Organisation parallèle, oblique ou contraire de deux voix ; 5) Accords ; 6) Contrepoint et techniques combinées.

CD I - Techniques

Appels, cris et clameurs

Figurent sous cette rubrique des manifestations vocales utilisant la voix émise avec intensité et en quelque sorte "projetée" vers un auditoire. Le cri demeure une expression surtout individuelle traduisant la douleur, la joie ou l'étonnement. Les youyou du monde arabo-berbère sont en général des cris de joie liés souvent à la fête ; à l'inverse, les cris de tristesse entourent les deuils. Quant à l'étonnement, il s'exprime par les fameux "olé" du flamenco ou encore par les *tasâbih* du monde arabe. Chanté par le *muezzin* du haut du minaret, le cri prend la forme d'une exclamation, affirmant le dogme d'un Dieu unique, et ses paroles expriment l'émerveillement du croyant devant la beauté de la création.

Le cri devient clameur lorsqu'il est émis collectivement. L'appel, quant à lui s'adresse à un destinataire (divinité, homme, animal). Les appels, les cris et les clameurs peuvent véhiculer un texte intelligible (cf. l'appel au bétail, I.3, les lamentations funèbres, I.6), ou se passer complètement de paroles (cf. le cri d'une femme sur le jeu d'une *sanza* africaine I.4, ou les interjections des tambourinaires du *nô* japonais, I.8).

Si les appels à caractère utilitaire, comme ceux au bétail, sont largement répandus

dans le monde (cf. l'appel de labour vendéen, I.2), d'autres appartiennent au domaine religieux (cf. l'appel à la prière des musulmans déjà cité, et également l'étonnant exemple paraguayen, au tout début du disque, I.1).

On notera qu'à l'intérieur de cette large catégorie, l'aspect musical est plus ou moins développé. Le cri peut tendre vers le strict signal (cf. les cris de chasse pygmées, I.9), ou à l'inverse, constituer le tissu musical lui-même (cf. le *kecak* balinais reproduisant polyphoniquement les signaux vocaux stylisés du singe, I.10). De ce point de vue, l'exemple suisse (I.3) occupe une position intermédiaire : des signaux purs, en trilles descendants, alternent avec des passages de chant yodlé.

Voix et souffle

Le souffle peut être exploité à des fins esthétiques et son emploi obéir à une recherche de timbre (cf. la voix chuchotée du cithariste du Burundi, I.11), mais il peut aussi être une composante rythmique du langage musical (cf. le chant touareg, I.13, ou celui des pêcheurs de perles de Bahrein, I.14). Les jeux de gorge inuits (I.12) combinent ces deux moyens. Enfin, le souffle peut être utilisé volontairement à des fins d'hyperventilation pour permettre l'accès à la tran-

se (cf. le chant de guérison malgache, I.15 et, au Kenya, la louange d'Allah, I.16).

Parlé, déclamé, chanté

Entre le parlé et le chanté, les différentes traditions utilisent toutes les possibilités du continuum sonore. Dans un cadre solennel – discours public, prière, incantation – le locuteur se contente rarement de l'intonation quotidienne ; il altère sa parole pour la rendre musicale. C'est ainsi que dans un contexte religieux, la récitation peut n'utiliser qu'une seule hauteur – *recto tono* – (récitation du Coran, I.17). Dans d'autres cas, elle se développe dans un faible ambitus et sur quelques degrés conjoints, sous la forme d'une psalmodie (chant bouddhique du Ladakh, I.18 ; *Rig Veda* indien, I.19). Les chants de jeu et de danse polynésiens de Tuvalu (I.20) utilisent aussi bien le *recto tono* strict que le parlé-chanté à hauteur indéterminée.

Le débit peut rester proche de la langue parlée comme dans le discours rituel kanak (I.21) et comme dans l'intense exhortation d'Audrey Bronson (I.25), pasteur baptiste à Philadelphie. Ce prêche, à peine chanté, prend cependant appui sur une hauteur préférentielle que soutiennent les accords de l'orgue Hammond. En subissant une régulation rythmique, le texte peut aussi être soumis à une scansion, comme dans la réci-

tation selknam de la Terre de Feu (I.22) et le *redoblado* des Baléares (I.23).

Alors que les exemples précédents exploitent de façon limitée les ressources du continuum parlé-chanté, la ballade roumaine (I.24) joue sur trois possibilités expressives complémentaires : le chant proprement dit, le *recto tono* et le parlé-scandé.

Ambitus et registre

Dans le domaine de la voix, le terme “registre” recouvre des significations fort diverses. Avec les acousticiens et les physiologistes, on distinguera deux registres principaux sollicitant des mécanismes phonatoires différents (cf. “La phonation”, p. 71). Le premier correspond à la “voix de poitrine” ; le deuxième à la “voix de tête” ou de “fausset”. Il est à peu près admis que ces deux dernières expressions désignent une seule et même chose, même si l’usage réserve habituellement l’expression “voix de tête” aux femmes, et “voix de fausset” aux hommes. Signalons qu’il existe également deux autres configurations laryngées, d’un emploi plus rare : le “stroh bass” (dit également mécanisme 0) et le “sifflet” (mécanisme 3). La notion de registre, on le voit, ne recouvre donc pas celle de hauteur. Il n’en reste pas moins que le premier registre permet d’accéder à une tessiture grave, le deuxième à une tessiture aigüe.

Ce rapport entre registre et tessiture est illustré par plusieurs exemples. C’est ainsi que les moines bouddhistes du monastère de Gyütö (I.26) chantent en registre de poitrine et dans l’extrême grave ; ceux de Corée (I.27) parcourent une large étendue en premier registre avec de brèves incursions mélodiques en voix de fausset. C’est aussi à cette technique qu’a recours Kinshi Tsuruta, célèbre chanteuse japonaise, à la voix particulièrement grave (I.31) : elle chante dans un registre de poitrine et passe en voix de tête pour réaliser des ornements. La voix d’un homme abelam de Papouasie-Nouvelle-Guinée (I.28) est plus grave encore et utilise le registre de “stroh bass”, tandis que, procédant d’une technique opposée et obéissant à une esthétique toute différente, celle des Indiens yawalapiti du Brésil (I.29) et des femmes des hauts plateaux boliviens (I.30) est poussée dans l’extrême aigu du deuxième registre.

On notera que, face à ces normes culturelles, les chanteurs doivent bien souvent se faire violence pour couvrir une tessiture qui ne leur est pas naturelle. C’est le cas des hommes du Haut-Atlas marocain, par exemple, qui doivent forcer pour chanter à la même hauteur que les femmes, ou des paysans de l’Oach en Roumanie qui

vouent un véritable culte à l'aigu, et pour qui chanter équivaut à se briser la voix.

L'alternance des deux registres principaux peut dans certains cas constituer l'essence même du matériel musical. C'est le cas du yodel qui se caractérise par le passage rapide d'un mécanisme à l'autre. Le yodel embrasse souvent de larges intervalles (sixtes et septièmes) et utilise des syllabes spécifiques à chaque registre. Ici, la rupture entre la voix de poitrine et de fausset n'est pas masquée comme chez les hautes-contres de l'art baroque ; elle est au contraire recherchée, autant que l'opposition de timbre qui en résulte.

Contrairement à une opinion bien établie, le yodel n'est pas cantonné aux Alpes germaniques (cf. les deux exemples suisses, I.3 et I.35). La musicologie a emprunté le mot allemand pour désigner une technique connue ailleurs en Europe orientale, en Océanie (I.34) ou en Afrique, notamment au Malawi (I.33), chez les Bushmen du Kalahari (I.32) et les pygmées de la forêt équatoriale (III.26). Mais, sans avoir toutes les caractéristiques du yodel, certains styles exploitent les changements de registre de façon incidente (cf. les appels de chasse pygmées, I.9), et le plus souvent à des fins ornementales (cf. les chants iakoute, II.5 ; persan, II.18 ; libanais, II.19 ; et albanais, III.8).

CD II - Techniques (suite)

Couleurs et timbres

On ne peut aborder ce chapitre sans remarquer la grande pauvreté du vocabulaire descriptif dont dispose la musicologie pour parler de la très riche palette de timbres vocaux existant dans le monde.

Et pourtant, rien n'est plus caractéristique d'un style musical que le timbre de la voix puisque quelques secondes suffisent bien souvent pour identifier l'origine d'un chant. Mais rendre compte de ce processus d'identification apparemment élémentaire et définir les critères sur lesquels il se fonde, n'est pas une entreprise simple. On peut dire, par exemple, de la voix vietnamienne (II.3) qu'elle possède peu de grave, peu de puissance, qu'elle est riche en harmoniques et sans formants caractérisés et l'on mesure par là même à quel point elle diffère d'une voix de ténor lyrique ; ces critères reposent sur des données acoustiques. Même s'ils sont nécessaires, ils sont bien insuffisants pour rendre compte de ce que l'oreille perçoit instantanément. A titre indicatif, on pourrait qualifier cette voix de "mince", mais ce terme n'a pas de contenu technique bien précis.

Autres exemples : la "voix flamenca" (II.7) est assurément "gutturale" : mais que signifie exactement ce terme et quelle réalité

physiologique recouvre-t-il ? La voix xhosa (II.36), bien différente pourtant du chant andalou, n'est-elle pas également gutturale ? Chacun sait ce qu'est une voix nasale (émission avec le voile du palais abaissé), mais quel rapport y a-t-il entre la voix bretonne illustrée par l'exemple II.8 et celle du pays sunda, II.4, toutes deux nasales ? Il est facile d'opposer la voix largement projetée de Koundé Kouyaté (II.1) à celle, très intime, des jeunes filles banda (II.2), mais sur quoi au juste reposent leurs différences ? Dans le premier cas, le soutien du souffle provient d'un puissant travail abdominal ; dans le second, le souffle est en quelque sorte "sur la voix", et c'est en définitive une impression de fragilité qui prévaut. Dans ce jeu d'identification, certains indices nous mettent sur la piste (la langue ou le style musical notamment), mais aucun trait acoustique saillant ne permet de qualifier à coup sûr la voix d'une Aïcha Redouane (II.6) dont le "caractère arabe" est pourtant bien évident.

Voix travesties

D'une certaine façon, on pourrait dire que toute technique vocale chantée n'est pas autre chose qu'un travestissement, ne serait-ce que par rapport à la voix parlée. Mais le mot "travestissement" renvoie ici à une modification particulière de la voix à des fins symboliques, de sorte qu'au sein même d'une

culture, cette voix apparaît comme singulière et démarquée de son usage courant.

Il existe plusieurs techniques de travestissement selon que le chanteur se sert, ou non, d'un dispositif matériel pour l'obtenir. Dans l'opéra de Pékin (II.9) par exemple, l'homme acteur chante en voix de fausset pour incarner un personnage féminin. Ici, le fausset est à la voix ce que le masque est au corps.

Travestie, la voix dan (II.13) est celle d'un être surnaturel. De même celle des Mitsogho (II.10) ; à ceci près que, pour masquer leur voix (ou plus exactement pour incarner celle d'un autre), ces derniers absorbent une substance végétale qui a pour effet de modifier le fonctionnement des cordes vocales. Mais, dans de nombreuses traditions – celle du carnaval notamment –, il se peut aussi que le masque soit physiquement présent, sous la forme d'un objet réel : fixé devant le visage et la bouche, il joue alors un rôle déterminant en modifiant la voix de celui qui le porte.

La voix peut également être déformée par des ustensiles disposés devant la bouche, qui prennent alors une fonction de résonateur : ainsi le *didjeridu* des Aborigènes d'Australie (II.21), les tuyaux de bambou des *latmul* de Papouasie-Nouvelle-Guinée (II.20), ou encore les poteries, dans les-

quelles on chante, au Rajasthan ou en Côte d'Ivoire (II.13).

Le mirilton, largement répandu, représente un cas à part (c'est le *kazoo* ou le peigne recouvert de papier de soie des enfants européens) ; il produit un son où la voix est à la fois présente et déformée. Constitué d'une membrane aisément mise en vibration, le mirilton est un dispositif acoustique qui a la propriété d'être lui-même mis en vibration par l'onde sonore qu'il modifie (cf. les exemples du Honduras, II.11 et de Côte d'Ivoire, II.12).

Ornementation

Le terme "ornementation", utilisé conventionnellement, suppose la présence d'éléments musicaux secondaires à caractère décoratif s'ajoutant à une ligne mélodique principale. Or, dans de nombreuses traditions, l'ornementation est inhérente à la structure musicale même et définit pleinement un style.

L'ornementation s'inscrit dans un continuum. Elle a pour degré zéro une émission stable, droite. Par rapport à ce son, toute rupture de continuité peut apparaître comme ornementale. Le vibrato, lui-même caractéristique obligée du chant lyrique occidental, correspond à une forme d'ornementation minimale, même si, par son omniprésence, il n'est plus considéré

comme tel dans l'enseignement des conservatoires occidentaux. L'exemple sioux (II.14) se caractérise par l'emploi d'un vibrato forcé et concentré dans le registre aigu. Dans le chant oriental (II.6, 17 et 18), il est contrôlé à des fins expressives et orne certains degrés à l'intérieur de la phrase. Dans l'exemple mongol (II.16), ce vibrato alterne avec des trilles sur deux degrés. Autre forme de vibrato, celui de la musique indienne (II.15), où la langue ou la glotte servent à interrompre le son émis sur de très brefs instants. Le chanteur libanais (II.19) semble, quant à lui, disposer d'un large éventail de procédés ornementaux dont il joue librement : vibratos et trilles, larges mélismes (formules mélodico-rythmiques apparaissant sur une même syllabe), etc.

Voix et instruments de musique

De nombreuses techniques musicales associent la voix au jeu d'un instrument à vent. Le souffle expiré remplit simultanément une double fonction : mettre en vibration les cordes vocales et faire sonner l'instrument lui-même – cf. les flûtes des Îles Salomon (II.22) et du Rajasthan (II.23). C'est également une flûte qu'imitait la femme du Laos (II.24) en imbriquant les sons vocaux et instrumentaux au point qu'il est difficile de les distinguer. Cette alternance est encore plus systématique dans les

exemples pygmées de Centrafrique (II.28) et mélanésiens de Nouvelle-Guinée (II.29a) ; le timbre de la voix s'accorde avec celui de l'instrument, mais cette fois sans mélange des deux sources. L'imitation de l'instrument est présente encore dans les exemples mongol (II.25), touareg (II.26) et, sous forme stylisée, dans les "turlutes" de Mary Travers, au Québec où, selon une technique du Jazz dont les chanteurs de "scat" se sont fait une spécialité, la voix se substitue purement et simplement à l'instrument (II.27).

La flûte n'est cependant pas le seul instrument que la voix prenne pour modèle : la vièle, la trompe ou le tambour se prêtent également à un jeu d'imitation, au Tibesti (II.30), en Centrafrique (III.27), au Bénin (II.31) ou en Inde du Sud (II.32). Dans le cas de la flûte ou de la vièle, l'imitation est surtout à base de voyelles, c'est-à-dire que le chanteur travaille le son – et l'entretient – comme pour l'énonciation de voyelles. Dans celui des tambours, le son est nettement articulé : la bouche émet des consonnes et produit un signal non périodique, tandis que les diverses couleurs vocaliques indiquent les hauteurs et les timbres de l'instrument.

Jeu sur les harmoniques

Comme on sait, un son musical périodique est constitué d'un fondamental (dit

aussi harmonique 1) et d'une série d'harmoniques. Or certains de ces harmoniques peuvent être utilisés à des fins mélodiques par une technique qui consiste à modifier le volume de la bouche en jouant sur l'épaisseur ou la position de la langue ; les harmoniques ainsi sélectionnés sont alors perçus comme des hauteurs autonomes.

L'excitateur peut être soit externe, soit interne. Le premier cas – de loin le plus connu dans le monde – suppose l'existence d'un dispositif vibrant extérieur, situé à l'entrée de la bouche ; ce peut être une languette (guimbarde II.34), une corde (arc musical II.35), ou même un gros insecte dont les ailes produisent une vibration périodique (exemple de Papouasie-Nouvelle-Guinée, II.33).

Le deuxième cas est plus rare. C'est le chant diphonique, où l'excitateur est interne, puisque constitué par les cordes vocales elles-mêmes. Mais le principe de sélection des harmoniques reste le même et l'on peut d'ailleurs observer que le chant diphonique n'existe que dans les régions où l'on connaît également la guimbarde et l'arc-en-bouche ; il s'agit essentiellement de la Mongolie (II.38) et de la Sibérie du Sud (II.37), mais aussi d'une région d'Afrique du Sud apparemment bien délimitée, chez les Xhosa (II.36).

CD III - Polyphonies

La musicologie classique enseigna longtemps que la polyphonie était (avec la notation) un des acquis majeurs de la musique savante occidentale. A tort sans aucun doute, car cela voudrait dire qu'en dehors d'un monde occidental nettement circonscrit, c'est le règne uniforme de la monodie qui prévaut. Or on sait désormais que, sous une forme ou une autre, les polyphonies de tradition orale sont largement représentées dans de nombreuses régions du monde. Elles ont pour principaux foyers, outre l'Europe, l'Afrique sub-saharienne, l'Océanie et différentes parties d'Asie habitées notamment par les minorités.

La présentation des enregistrements de ce troisième disque suit une logique couramment admise ; elle repose sur des critères formels et prend en compte l'organisation interne des parties musicales selon un ordre allant du simple au complexe. Mais il s'agit là d'un ordre logique et non chronologique et l'on s'est contenté d'esquisser des parentés de formes sans prétendre établir des relations ou des filiations historiques (cf. fig. 18).

L'**hétérophonie**, dans le sens le plus courant, désigne une conduite musicale où plusieurs exécutants chantent en une sorte

d'unisson : elle ne se compose pas de parties distinctes dûment nommées par les chanteurs eux-mêmes comme dans la polyphonie proprement dite, mais repose sur des décalages mélodiques ou rythmiques plus ou moins importants ayant pour effet de donner à la mélodie principale une certaine épaisseur. Dans certains cas, ces décalages sont strictement accidentels et l'intention effective est bien de produire un unisson (qu'on pense à la messe dominicale chantée par l'assemblée des fidèles, par exemple). Dans d'autres cas cependant, la superposition plus ou moins coordonnée de lignes mélodiques est pleinement intentionnelle et chaque intervenant cherche à enrichir la mélodie de base par sa propre contribution. C'est ainsi que, pour être beau, un *ahidus* berbère (III.1) non seulement requiert de nombreux participants, hommes et femmes, mais implique que l'on sente la diversité des personnes en présence, les différents timbres et registres de voix et, qu'en définitive, soit couvert un large spectre sonore. Les lamentations roumaines (I.6) ont également recours à une forme d'hétérophonie, mais celle-ci procède d'une intention différente aboutissant d'ailleurs à un résultat sonore d'une autre nature : plusieurs pleureuses sont présentes autour du mort et, contrairement au chant berbère, chacune chante sa plainte en quelque sorte pour

elle-même, ce qui a pour effet de produire des décalages temporels variables. Le chant jivaro d'Equateur est également caractérisé par des décalages temporels qui évoquent les procédés d'écho.

Ces décalages sont bien contrôlés dans la pratique de l'écho et du **tuilage**. En Papouasie-Nouvelle-Guinée, deux femmes *kaluli* chantent en écho, la seconde dupliquant la phrase de la première (III.3). Le tuilage, quant à lui, est illustré par les exemples du Sénégal (III.4) et de Timor (III.5) : deux chœurs alternent, mais le second recouvre la dernière note ou la dernière section mélodique du premier, d'où l'expression figurée de "tuilage" qui est désormais d'un usage courant en ethnomusicologie. Unique en son genre, le *pasi but but* des aborigènes de Taiwan (III.6) se distingue par le chromatisme ascendant continu de la première voix, sous laquelle s'articulent les segments plus courts des trois autres voix.

Avec le **bourdon**, le recouvrement est continu : en restant sur une même hauteur, l'une des voix sert alors de base à la mélodie, comme dans le chant toraja d'Indonésie (III.7) et dans celui d'Albanie (III.8). Ce bourdon peut d'ailleurs, en fin de phrase, s'enrichir d'une formule descendante, comme chez les Peuls Bororo du Niger (III.9).

L'**ostinato** emprunte au bourdon son caractère permanent et répété. De fait, il peut être vu comme un bourdon mélodique intermittent : il se compose de courtes phrases strictement récurrentes, sur lesquelles se greffe, ou se cale, la mélodie principale (cf. III.10 et 11).

Deux voix peuvent se superposer en mouvements **parallèles** sur un intervalle quelconque : quinte (III.12), quarte (III.14), tierce (II.12 et III.13) ou seconde (III.15 et 16). Ce parallélisme n'est cependant pas toujours strict et peut se combiner avec différents mouvements **obliques** ou **contraires**.

A cette polyphonie en quelque sorte "horizontale", caractérisée par la superposition de lignes musicales, s'oppose celle qui privilégie les relations de simultanéité, et où les différentes parties, "verticales", peuvent être analysées en termes d'**accords**. Parfois un seul et même accord est requis durant tout le déroulement de la pièce, lequel peut être transposé en cours d'exécution sur une inflexion volontaire du soliste (cf. le chant *a tenore* sarde (III.17). Parfois différents accords sont enchaînés de façon systématique, comme dans la *paghjella* corse (III.19) fondée sur l'alternance de deux accords, l'un, sur le cinquième degré, à valeur suspensive, l'autre, sur le premier degré, à valeur conclusive. La polyphonie

religieuse de Sardaigne (III.18) se caractérise également par l'enchaînement d'accords parfaits. Elle utilise une technique connue sous le terme de *falsobordone* dans laquelle les différentes parties doublent la voix principale à la quinte, à la quarte et à la tierce et sont solidement reliées entre elles par des règles de consonance. Le chant funéraire à trois voix des Svanes de Géorgie (III.20) se distingue par des accords fluctuants, essentiellement de quarte et quinte, de tierce et quinte, et de quinte et septième, où la distinction entre consonance et dissonance ne semble pas pertinente.

Dans le **contrepoint**, au contraire, les parties sont singulières et nettement différenciées sur le plan mélodique et rythmique. Elles prennent leur valeur les unes par rapport aux autres et, par leur présence même, soudent la construction musicale. La polyphonie aréaré des Îles Salomon (III.21) – à deux voix – suit ce procédé. Celle de la minorité *Amis* de Taïwan (III.22) et des Gouriens de Géorgie (III.23) est à trois voix. Cette dernière se caractérise en outre par son caractère largement improvisé ; les voix y sont si libres que chaque partie ne peut être chantée que par un seul exécutant, ce qui n'est pas le cas des chœurs folklorisés où les parties (dûment apprises par cœur et laissant peu

de place à l'improvisation) peuvent être doublées comme dans le chant choral.

Certaines polyphonies complexes ont recours à des **techniques combinées** et ne se laissent donc pas réduire à un seul type. Ainsi, le chant albanais (III.25) combine un bourdon, des ostinatos et des accords alternativement dissonants et consonants. Les Banda de Centrafrique (III.27) et les Dorzé d'Éthiopie (III.28) utilisent un ostinato avec variations et privilégient surtout le hoquet où une ligne mélodique se partage entre plusieurs voix, ce qui implique que l'une se taise pendant que d'autres chantent. Influencé par le "bel canto" italien autant que par les cliques militaires, le *trallalero* gènois (III.24) repose sur une harmonie tonale et hiérarchise strictement ses différentes parties (jusqu'à sept).

Dans les musiques polyphoniques, la règle la plus commune est que chaque chanteur tienne une seule et même partie. De ce point de vue les pygmées constituent une exception (III.26) : les chanteurs et chanteuses changent librement de partie en cours d'exécution et le contrepoint à quatre parties s'articule sur une ligne mélodique principale qui n'est pas forcément réalisée intégralement. Dans le *sua-hongi* de Bellona (Polynésie périphérique), cette liberté respective des voix est poussée

à l'extrême au point de créer d'étranges superpositions de forme (III.29). En l'occurrence, les deux parties en présence n'utilisent ni le même texte, ni la même échelle, ni le même rythme, ni le même tempo, et la coordination temporelle n'a lieu qu'en fin de cycle.

La dernière plage du disque rappelle que l'aléatoire peut aussi être une composante – involontaire ou délibérée – des formes musicales. C'est ainsi que les chants et les formules répétées de deux fillettes eipo de Nouvelle-Guinée occidentale (III.30) se superposent sans se coordonner, esquissant, comme par jeu, ce qu'on pourrait appeler une "polymusique" qui, progressivement, se stabilise autour d'une série de courts ostinati.

LES ENREGISTREMENTS

Les critères de sélection ayant été en premier lieu d'ordre musical, certains enregistrements furent retenus alors qu'on ignorait presque tout à leur sujet, de sorte que la présentation de chaque document est, selon les cas, plus ou moins longue et détaillée. Lorsque c'était possible, les notices ont été écrites par les auteurs des enregistrements ; lorsque ce ne l'était pas, elles l'ont été par un ethnomusicologue spécialiste de la région, et à partir des sources disponibles. Ainsi, chaque notice est-elle signée (les noms complets correspondant aux initiales sont indiqués page 85).

Les informations y figurent dans l'ordre suivant :

N° de la plage, nom du pays, suivi du nom d'une grande région ou, le cas échéant, du nom de l'ethnie entre crochets. En dessous : lieu d'enregistrement, et éventuellement d'autres indications géographiques ou administratives. Suivent ensuite diffé-

rentes rubriques, distinguées par un tiret :

- Titre de la plage. Le cas échéant, nom du genre vocal, nom des interprètes, titre de la pièce.

- Modalités d'exécution (nombre, sexe) ; caractéristiques de la structure musicale et de la voix (ou de la polyphonie - CD III) ; terminologie vernaculaire.

- Circonstances habituelles.

- Texte du chant (résumé).

- Référence de l'enregistrement (nom du collecteur, année) ou du disque dont la pièce est extraite ; dans le cas d'un enregistrement inédit, n° d'archives du Musée de l'Homme (BM = Bande Magnétique) et éventuellement référence à d'autres enregistrements du même type déjà publiés. Suit occasionnellement un complément bibliographique. Enfin, initiales du rédacteur de la notice.

CD I - TECHNIQUES

Appels, cris et clameurs

1. PARAGUAY [Tomarahô]

Famille linguistique zamuco

- Introduction au rituel des origines du monde, *anabsoro*.

- Ensemble de cris ritualisés d'hommes, dont le système reste à caractériser, mais qui semble s'appuyer sur la série d'oppositions : solo/groupe/duo ; tessiture aiguë/tessiture moyenne ; émissions brèves/soutenues/très longues ; avec vibrato/sans vibrato ; sans paroles/avec paroles. Après une présentation des différents constituants, l'ensemble se met en place sur un soubassement rythmique effectué par des hochets et par une flûte de Pan à deux tubes. Cf. sonagramme, figure 1.

- Enregistrement de Guillermo Sequera (1988). N° d'archives : BM 993.005.

(J.-M.B.)

2. FRANCE, Poitou

Saint Vincent-Puymaufroy, département de la Vendée

- Appels de labour, ou "raudage", par Fernand Bordage, agriculteur, menant deux paires de bœufs attelés à un tombereau et se rendant aux champs.

- Succession improvisée d'interjections en *glissandi* alternant avec des appellations ou des ordres (ex. : "Debout, là-bas !"), et conclue par un bref air sifflé. Les noms des bœufs, groupés par paires, sont en partie imaginaires : "Compagnon", "Libertin" ; "Printemps", "Bas blancs" ; "Viens-tu", "Trinquer" ; "Baladin", "Concurrent". Leur multiplicité vise à suggérer un attelage de plusieurs paires de bœufs.

- La voix est claire et sonore : elle s'épanouit dans un espace ouvert. Chaque séquence utilise un ambitus restreint, mais l'émission vocale change constamment, tenant à la fois du crié et du chanté, et suggérant par endroit une analogie avec le meuglement des animaux.

- Enregistrement de Michel de Lannoy, stage Musicoral (Arcup/Université de Tours), 1986. Archives UCP/Maison des cultures de pays, Parthenay. (M.de L.)

3. SUISSE, Muotatal

Alpage Gummen, canton de Schwyz

- Appel au bétail, *Chueraiheli* ("petit ranz des vaches"), par Alois Schmidig.

- Deux courtes pièces yodlées alternent avec des appels parlés et des cris comportant des trilles descendants.

- Exécuté pour appeler les vaches à la traite ou sur le chemin de l'alpage.

- Les parties yodlées de cet appel comportent les syllabes sans signification [yo] et [o] en voix de poitrine, [u] en voix de fausset. La partie parlée comprend la formule interjective “*sä sä*” et des mots en dialecte suisse allemand du Muotatal : “Viens, vachette, viens !”.

- Enregistrement de Sylvie Bolle Zemp (1984). Extrait du film *Youtser et yodler de Hugo Zemp* ; Production : CNRS Audio-visuel, 1 place Aristide Briand, 92195 Meudon, et Ateliers d'ethnomusicologie, Genève. Pour d'autres appels de bétail, cf. le CD “*Jiüüzli*” du Muotatal, Suisse. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 716. (H.Z.)

4. RÉP. CENTRAFRICAINE [Gbaya]

Ndongué, province de Bouar

- Cris modulés et jeu de sanza, dans un “chant à penser”, *gima tamo*, par Étienne Doko (sanza) et Martine Sënwan. Titre : *Séam ko mè*, “Je t'aime”.

- Habituellement, une partie vocale est improvisée par le joueur de sanza et d'autres chanteurs. La participation féminine se limite à des approbations sous forme de cris modulés. Selon les musiciens, la régularité de ces cris empêchent ici de chanter, alors que la pièce fait partie d'un répertoire de chants.

- Enregistrement de Vincent Dehoux (1977). Extrait du CD *Musiques pour sanza en pays gbaya*, page 3 ; © 1993 AIMP XXVII, VDE-755. Bibliographie : V. Dehoux, *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)*, Louvain, Peeters-Selaf, 1986. (V.D.)

5. PARAGUAY [Tomarahô]

Famille linguistique zamuco

- Chant *ouhla teichu*, pour le rituel des morts, par Dohoxowohorla et Nerke.

- Duo alternant de femmes. La voix criée, presque forcée, se situe dans le haut médium. La respiration sonore, très présente, apparaît bien comme une composante fondamentale de cette esthétique vocale. Cf. sonagramme, figure 2.

- Enregistrement de Guillermo Sequera (1988). N° d'archives : BM 993.005.

(J.-M.B.)

6. ROUMANIE

Bixad, Pays de l'Oach

- Lamentations funèbres, *bocete*, désignées plus volontiers dans le pays de l'Oach par le mot *vaiete*, chantées par les femmes de la famille du défunt.

- Groupe de femmes chantant, mais chacune pour soi, sur une mélodie descendante (ce qui est très fréquent dans les lamentations funèbres).

- Exécutés dans la maison du mort et autour du cercueil ouvert, les *vaiete* sont annoncés par les grandes trompes *trimbita* et doivent se terminer lorsque les trompes recommencent à jouer. Ils se chantent aussi individuellement au cimetière sur la tombe du défunt.
- Entrecoupées de sanglots, les paroles évoquent la vie du défunt.
- Enregistrement de Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranța Rădulescu (1991), lors de funérailles. N° d'archives : BM 995.014. (B.L.-J.)

7. ALBANIE [Guègues]

Albanie du Nord

- Chant funèbre par une dizaine d'hommes.
- Clameur collective organisée selon une structure strictement strophique : alternance régulière de la clameur proprement dite – homophone – et de sa “mise en écho” par les voix du chœur. Cf. sonagramme, figure 3.
- Texte syllabé, sans paroles.
- Enregistrement de l'Institut de Culture populaire de Tiranë, conservé au Musée de l'Homme sous le numéro BM 992.015. (B.L.-J.)

8. JAPON

Tokyo

- Interjections vocales, *kakegoe*, émises par les joueurs de tambours avant et après la

frappe de leur instrument dans le théâtre *nô*. Tambours en forme de sablier frappés avec les doigts, *o-tsuzumi* par S. Kawamura et *ko-tsuzumi* par A. Kô ; tambour à bates *taiko* par T. Ooe ; flûte *nô-kan* par Y. Isso.

- Ces cris ont deux fonctions : l'une correspondant à une ponctuation temporelle, l'autre, servant à créer l'atmosphère de la pièce. Ces cris diffèrent selon la catégorie de la pièce ; ils constituent un matériau sonore et sont utilisés au même titre que les frappements du tambour pour composer diverses cellules rythmiques.

- Ce passage est extrait de la pièce *Shakkyô* (le Pont en Pierres) écrite par Motomasa (1394-1432), fils de Zéami dont le rôle fut très important dans la codification du théâtre *nô*.

- Enregistré à Radio France sous la direction artistique d'Akira Tamba (1983). Extrait du CD *Japon. Musique du Nô. Shakkyô-Pont en Pierres*, page 1 ; © 1987 Ocora Radio France C 559005. Bibliographie : A. Tamba, *La structure musicale du nô*, Paris, Klincksieck, 1974.

(T.Q.H. d'après A. Tamba)

9. RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE

[pygmées Aka]

Sous-préfecture de Mongoumba, préfecture de la Lobaye

- Appels de chasse *mongombi*.

- Cinq hommes chantent en voix de fausset des formules mélodiques non mesurées, constituées d'intervalles dis-joints. D'autres répondent par des cris graves.

- Avec ces appels modulés, les hommes communiquent entre eux pendant la pose des filets dans la forêt et la battue du gibier. N'étant pas mesurés, ces appels ne sont pas considérés par les Aka comme de la musique ; ils relèvent de la technique de chasse.

- Enregistrement de Simha Arom (1971). Extrait du CD *Centrafrique. Anthologie de la musique des Pygmées Aka*, page 5 (CD I) ; © 1980/1987 Ocora Radio France C 559012/13. (S.F. d'après S. Arom)

les syllabes *ke* et *cak* (pron. "tcha") qui stylisent le cri du singe : il en résulte un contrepoint rythmique varié utilisant principalement les procédés du hoquet, de l'ostinato et du contretemps. La synchronisation rigoureuse entre les différentes parties est assurée par l'un des membres du groupe, un "conducteur" dont on repère clairement les interventions à caractère signalétique. Il n'y a pas de place pour l'improvisation : toutes les parties, dont le nombre varie au cours de l'exécution, sont apprises par cœur.

- Enregistrement de Gilles Léothaud (1978). N° d'archives : BM 983.021. Pour d'autres *kecak*, cf. notamment le disque *Kecak and Sanghyang of Bali*, King Record KICC 5128. (G.L.)

10. INDONÉSIE, Bali

Ubud

- Chœur *kecak*. Apparue sous sa forme actuelle au début des années 1930, ce genre s'inspire de modèles plus anciens, comme des danses de transe pratiquées dans les temples.

- Un chœur d'hommes, composé d'une quarantaine d'exécutants, est disposé en cercles concentriques au centre desquels se déroule une scène du *Ramayana* dont le texte est déclamé par les acteurs. Le chœur chante une polyphonie composée uniquement de cris divers et d'onomatopées, dont

Voix et souffle

11. BURUNDI

Région de Bujumbura

- Chant chuchoté accompagné de la cithare-sur-cuvette *inanga*.

- Voix d'homme. La prononciation des paroles, où le souffle est très présent, est parfaitement synchronisée avec le pincement de la cithare. Alors qu'il n'émet qu'un léger voisement à hauteur difficilement déterminable, le "chanteur" produit l'illusion d'un mouvement mélodique vocal. Cette manière de chanter offre un

équilibre par complémentarité, le spectre étant largement couvert par les composantes vocales et instrumentales.

- Exécuté par les hommes, le chant chuchoté sert à divertir le musicien lui-même ou un petit auditoire, tel que l'ancienne cour du roi. Les sujets souvent historiques relatent des thèmes pastoraux de manière épique, moralisatrice ou humoristique.

- Chant de louanges à un bienfaiteur.

- Enregistrement de Michel Vuylsteke (1967). Extrait du disque *Burundi. Musiques traditionnelles*, page 13 ; © 1988 Ocora Radio France C 559003. (S.F.)

12. CANADA [Inuit]

a et b) Cape Dorset ; c) Sanikiluaq

- Trois pièces de jeux de gorge *katajjaq*, a) par Elijah Pudloo Mageeta et Napache Samaejuk Pootoogook ; b) par Temegeak Pitaulassie et Alla Braun ; c) par Soria Eytuk et Lusi Kuni.

- Le *katajjaq* est une technique vocale singulière caractérisée par l'alternance d'inspiration et d'expiration audibles, par une émission vocale gutturale et nasale, et des sons bruités sans hauteur déterminée. Il est construit sur des motifs répétitifs.

- Joute vocale de femmes. Les deux chanteuses se mettent face à face, presque bouche à bouche. L'objectif à atteindre est

de fatiguer l'adversaire et de le déstabiliser rythmiquement. La pièce s'arrête lorsque l'une des femmes est à bout de souffle et rit.

- Le texte est formé de syllabes sans signification.

- Enregistrement (1974-76) de Nicole Beaudry (a et b) et Claude Charron (c). Extraits du CD *Canada, Chants et Jeux des Inuit*, page 1, 7 et 12 ; © 1976/1991 Auvidis-Unesco D 8032.

(T.Q.H. d'après J.-J. Nattiez)

13. MALI [Touaregs Kel Ansar]

District de Gargando

- Chant *ihamma* (onomatopée), par des Bella, anciens esclaves. Connu également chez les Touaregs du Hoggar sous le terme *tazenqarat*.

- Chant haleté, accompagné par des claquements de mains, exécuté par un chœur d'une quinzaine d'hommes durant la danse.

- Fêtes de campement.

- Syllabes sans signification.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1988). N° d'archives : BM 988.015.

(B.L.-J.).

14. BAHREIN

Muharraç

- Chant pour ramer appartenant au répertoire dit *nahhami* qui accompagne les différentes phases du travail lié à la pêche perlière.

- Chanté par deux ou trois solistes, poètes-chanteurs professionnels dits *nahham*, et par un chœur d'hommes, constitué de plongeurs ainsi que de leurs assistants. Les solistes interviennent l'un après l'autre dans un style très mélismatique. Les qualités vocales requises sont celles d'une voix aiguë, souple et "douce comme le miel". Le chœur émet un bourdon dans l'extrême grave (*winna*, selon Jargy, notice de disque) environ deux octaves en dessous de la note fondamentale des solistes. Dans la seconde partie de l'extrait, ce bourdon évolue en de fortes expirations dites *ham-hama* (*ibidem*) considérées par les chanteurs comme un élément essentiel.

- A chaque phase du travail correspond un cycle de chants : pour le départ, au lever de l'ancre, pour ramer, pour hisser les voiles, pour plonger à la recherche des huîtres, pour ouvrir les huîtres, à la fin du travail et au retour.

- On saisit les paroles suivantes : "ô vous qui avez de bonnes intentions, allez vers votre fortune". La formule *ya mal* ("ô fortune"), qui sert de refrain à cette forme poético-musicale, est une invocation indirecte, seul Dieu étant maître du destin et de la richesse.

- Enregistrement de Poul Rovsing Olsen (1962). Extrait du disque *Pêcheurs de perles et musiciens du Golfe persique*, Ocora Radio France OCR 42. Pour d'autres enregistrements du même type, cf. le CD *Musique des*

pêcheurs de perles, Anthologie musicale de la péninsule arabe, vol. 2 (collection Simon Jargy), AIMP XXXI, VDE CD-781. (J.L. et M.R.O.)

15. MADAGASCAR [Antandroy]

Ambovombé

- Musique d'un rituel de guérison appelant la présence d'une force surnaturelle, le *kokolampo*.

- La partie de la cérémonie correspondant à la plage du disque a été enregistrée avant la possession d'un participant par le *kokolampo*. Une phrase musicale lancée par un chanteur est reprise par un chœur mixte plusieurs fois. Ensuite, une voix de femme, plutôt criée que chantée, s'élève dans l'aigu tandis que le chœur, cessant de chanter, l'accompagne d'une sorte de ronflement rythmé produit par des halètements sonores. Ce support rythmique est complété par des claquements de mains contre les cuisses des exécutants.

- Un guérisseur est présent pendant toute la cérémonie (qui dure parfois plusieurs jours). C'est lui qui interprétera les paroles sans suite prononcées sous l'empire de la possession, indiquant comment soigner le malade.

- Enregistrement de Charles Duvellet (1963). Extrait du disque *Musique malgache*, plage B1 ; © 1965 Ocora Radio France OCR 24. (M.B.)

16. KENYA

District de Malindi

- Louange d'Allah, par Sheik Mohammed Bin Isa accompagné par des enfants.
- Soliste et chœur chantent de façon homorythmique une même cellule mélodique ponctuée par une scansion régulière de sons gutturaux haletés se faisant de plus en plus présents au fur et à mesure du déroulement de la pièce. Sous le terme générique de *dhikr*, cette forme vocale se retrouve dans d'autres régions du monde islamique.
- Le texte du chant est basé essentiellement sur la répétition du nom d'Allah
- Enregistrement sous la direction de Hugh Tracey. Extrait du disque *Sound of Africa Series*, page B1 ; TR. 171. International Library of African Music, Rhodes University, Grahamstown 6140, Afrique du Sud. Bibliographie : sur les *dhikr*, cf. Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 2^e édition 1990.

(V.D.)

Parlé, déclamé, chanté**17. MAROC, Haut-Atlas occidental [Berbères Ida Oumahmoud]**

- Cantillation du Coran, *tahzzabt*, par un chœur de *tilba*, "lettrés" ou "maîtres d'école coranique".

- Le chœur chante *recto tono* avec des changements de paliers. La déclamation est marquée par une segmentation des versets en périodes de longueurs différentes qui se terminent soit par des sons prolongés soit par des ponctuations "criées".

- *Sslukt*, cérémonie pour la cantillation du Coran dans son intégralité. Elle a lieu notamment à l'occasion d'une mort, d'un mariage, d'un pèlerinage à la Mecque et du 27^e jour du Ramadan.

- Versets 11, 12 et 13 de la Sourate LVIII "La Protestataire".

- Enregistrement de Miriam Roving Olsen (1977). N° d'archives : BM 982.023. Pour un autre enregistrement du même type, cf. le disque *Morocco I. La musique de l'Islam et du Soufisme au Maroc*. Collection Unesco – Anthologie musicale de l'Orient, Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 2027.

(M.R.-O.)

18. INDE, Ladakh

Monastère de Phyang

- Psalmodie bouddhique par des moines du monastère 'Bri-gung bka'-brgyud-pa. Extrait d'une invocation à la déesse A-phyi, protectrice de ce monastère.

- Le passage retenu illustre le style de chant désigné en tibétain par le terme *dbyangs* (litt. "voyelles") et se caractérise par une solennisation du texte énoncé, obtenue par

l'interpolation de syllabes sans signification entre les mots. La cohésion de l'ensemble est assurée par le maître de chant (*dbu-mdzad*) qui frappe sur un grand tambour sur cadre (*rnga*) et dont la voix puissante sert de référence aux autres participants.

- Enregistrement de Mireille Helffer (1976). Extrait du CD *Ladakh, Musique de monastère et de village*, page 1 ; © 1978/1989 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 662. Bibliographie : Stéphane Beyer, *The Cult of Târâ. Magic and Ritual in Tibet*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1973. (M.H.)

19. INDE, Kerala

Trichur

- Récitation du *Rig Veda* par un groupe de dix brahmanes Nambudiri.

- D'une façon générale, la récitation des *Veda* obéit à des règles très précises. Les textes, en sanskrit, sont composés de syllabes de trois longueurs différentes (brève, moyenne et longue). De plus, ces syllabes supportent un système de quatre accents, rendus dans la récitation par des degrés mélodiques *svara* distincts. Dans la tradition des brahmanes Nambudiri, les accents *udâtta* et *pracaya* sont récités sur un degré moyen stable, l'accent *anudâtta* sur un degré plus haut, le *svarita* sur un degré plus

bas ou un mouvement composé moyen puis haut selon le contexte accentuel de la syllabe. Les trois degrés stables sont *do# - mi - fa#*, autour desquels les récitants exécutent des oscillations, *kampa*.

- Le texte est un passage d'un hymne (référé RV 1/25), composé dans le mètre *Gâyatri*, qui s'adresse au dieu Varuna.

- Enregistrement de Pribislav Pitoëff (1983). Extrait du CD *Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kerala*, page 2 ; © 1990 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 310. Bibliographie : F. Staal, *Nambudiri Veda Récitation*, The Hague, Mouton, 1961, et *Chants and Recitations of the Agnicayana*, Berkeley, Asian Humanities Press, 1983 (avec deux cassettes enregistrées). (P.P.)

20. TUVALU, Niutao

(Polynésie occidentale)

- Deux pièces : a) Chant de jeu *tafaonga suki-suki*, titre : *O mamai, o mamai* ; b) Chant de danse *onga*, titre : *Fakatu ake fasi kumete*.

- Le chœur de six hommes s'accompagne d'un tambour à fente *pate* et de frappements de mains. a) Parties en *recto tono* (une seule hauteur de note) et en *sprechgesang* (récitation sans hauteurs fixes) ; b) *sprechgesang*. Dans la deuxième pièce, les chanteurs accélèrent le tempo.

- Le texte concerne a) une dispute entre les dieux sur l'appartenance de l'île de Niutao ; b) un concours de fabrication de plats sculptés en bois.

- Enregistrement de Gerd Koch (1963). Extrait du disque encarté dans le livre de Dieter Christensen et Gerd Koch, *Die Musik der Ellice-Inseln*, pages A1+2 ; © 1964 Museum für Völkerkunde Berlin, neue Folge 5, 1964. (H.Z. d'après D. Christensen)

21. NOUVELLE-CALÉDONIE [Kanak] Kanala, aire linguistique xârâcùù

- Discours rituel, *xwââxâ*, par Arthur Maramin.

- Après une introduction par un "crieur", le spécialiste attitré déclame, *recto tono* et sur un tempo rapide, une série de tableaux qui condensent l'histoire des alliances locales. Moments à la fois exaltés et formalisés de la cérémonie, ces discours rythmés peuvent durer jusqu'à une demi-heure selon l'orateur et la circonstance. L'orateur est entouré par les hommes de son groupe de résidence qui le soutiennent par des chuintements rythmés, ponctuent ses énoncés par des cris et l'encouragent par des formules codées, *mulu*.

- Déclamé lors des cérémonies de levée de deuil qui s'organisent schématiquement en un vaste échange entre deux lignées, ce type de discours introduit le don de la

lignée dite paternelle. On notera la voix de l'orateur amplifiée par une sonorisation.

- Enregistrement de Jean-Michel Beaudet (1984). N° d'archives : BM 987.003. Pour d'autres expressions vocales kanak, cf. le CD *Chants Kanaks. Cérémonies et berceuses*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 909.

(J.-M.B.)

22. ARGENTINE [Selk'nam] Tierra del Fuego

- Chant de chamane par Lola Kiepja, l'une des dernières survivantes du groupe Selk'nam.

- Chant solo de femme. Les formes vocales selk'nam alternent généralement des parties parlées dont les paroles ont un sens et des parties parlées-chantées (*sprechgesang*) construites sur des syllabes sans signification. Le style vocal se caractérise ici, entre autres, par l'importance des accents amplifiés par l'expiration, par la présence d'une pulsation, par l'uniformité des durées des syllabes, et surtout le timbre. Le système sonore met en correspondance les différents degrés de la mélodie avec des sonorités spécifiques liées à l'émission de certaines voyelles.

- Enregistrement d'Anne Chapman (1966). Extrait du disque *Selknam Chants of Tierra del Fuego, Argentina*, page A3 ; © 1972 Ethnic Folkways FE 4176 (publié avec la collaboration du Musée de l'Homme).

Bibliographie : Gilbert Rouget, "Chant fué-gien, consonance, mélodie de voyelles", *Revue de Musicologie* LXII-1, 1976.

(R.M. d'après G. Rouget)

23. ESPAGNE, Baléares

Île de Formentera

- Chant *redoblado* (litt. "redoublé"), exécuté par un homme s'accompagnant au tambour.

- Se caractérise par une scansion syllabique ; chaque distique se termine par une trémulation du larynx ; l'expression *redoblada* renvoie précisément à cette partie ornementale du chant.

- Fêtes de village, veillées.

- Contenu narratif, mais ce type de chant peut également être improvisé par plusieurs chanteurs ou chanteuses sous forme de joute (*redobladas de porfedi*).

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1986). N° d'archives : BM 986.024.

(B.L.-J.).

24. ROUMANIE, Valachie

Blejesti, département de Teleorman

- *Cinteci battrinesti* : chant d'autrefois (litt. "chant des vieux"), habituellement traduit par le mot générique "ballade". Exécuté par des musiciens professionnels (*lautari*) : Constantin Staicu, chant et violon ; Georgehe Staicu, cymbalum ; Alec Staicu, accordéon.

- Le style épico-lyrique est largement expressif et communicatif ; il s'agit à la fois d'émouvoir et d'édifier l'auditoire. Selon les moments plus ou moins dramatiques du récit, des passages chantés sur des phrases descendantes ou en *recto tono* alternent avec des passages parlés où le vers est scandé avec emphase.

- Noces. Exécuté à la demande des invités au moment du banquet.

- Dans cette ballade, dite *Sarpele* ("Le serpent"), le héros s'affronte avec un monstre mythique dans un combat dont il sort finalement indemne.

- Enregistrement de Jacques Bouët et Bernard Lortat-Jacob (1981). Extrait des disques *Ballades et fêtes en Roumanie*, plage A2 ; © 1985 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74846.47.

(B.L.-J.).

25. ÉTATS-UNIS, Philadelphie

Pennsylvanie

- Sermon, par la Révérende Audrey F. Bronson, pasteur de la *Church of the Open Door*. Accompagnement à l'orgue Hammond.

- Extrait d'un long sermon, chanté-parlé-crié, par un pasteur femme (alors que la majorité des enregistrements effectués dans les églises protestantes des États-Unis présentent des sermons de pasteurs hommes).

Les membres de la congrégation approuvent avec des interjections. L'orgue ponctue les paroles inspirées de la Bible.

- Service religieux dominical d'une communauté de Noirs de la "middle class", dans un quartier périphérique de Philadelphie. La profonde religiosité des membres de la congrégation, conjointement aux exhortations du pasteur, font que certains d'entre eux entrent en transe, aussitôt entourés et soutenus par leurs voisins.

- Enregistrement de Jean Schwarz (1978).
N° d'archives : BM 982.024. (H.Z.)

Ambitus et registre

26. TIBET (en exil en Inde)

- Psalmodie bouddhique par une douzaine de moines du collège tantrique de Gyütö. Titre : *Rdo-rje 'jigs-byed dbang*, "Initiation relative à Vajrabhairava", une forme farouche du bodhisattva Avalokitesvara.

- Ensemble de voix d'hommes faisant alterner la récitation syllabique et l'emploi d'une technique vocale spécifique dite "voix rugissante du dieu de la mort" (Gshin-rje'i ngar-skad) ou, plus communément, "voix de *mdzo*" (*mdzo-skad*), le *mdzo* étant un animal hybride, résultant du croisement du buffle et de la vache. La voix très grave favorise l'émergence de l'harmonique

10 (une tierce, trois octaves au-dessus du fondamental), effet systématiquement recherché par les moines et en particulier par "le maître de chant" (*dbu-mdzad*), notamment dans les monastères de l'école *Dge-lugs-pa* dont relève le collège tantrique de Gyütö. Cf. sonagramme, figure 4.

- Enregistrement de J. Schwarz lors du passage des moines à Paris (1975). Coll. privée J.S. Parmi les nombreux enregistrements réalisés par les moines de Gyütö, en Inde ou en Occident, on signalera les CD *Chants secrets des Lamas tibétains*, Dewatshang, DEWA 1, et *Musique sacrée du Tibet*, Dewatshang, DEWA 3. Bibliographie : Tel Ellingson, "Don Rta Dbyangs gsum", *Asian Music* 10(2), 1979. (M.H.)

27. RÉPUBLIQUE DE CORÉE

Séoul

- Psalmodie bouddhique (*pompa'e*), style *hosori*, par des moines de l'ordre Tae Ch'o Sung. Titre : *Koryong san*, "Le pic des vautours".

- Chœur de voix masculines. Après l'appel des gongs, les différents membres du chœur prennent librement leur départ, dans leurs tessitures respectives ; leurs interventions, lentes et en quelque sorte "étirées", tour à tour aériennes et violemment contrastées, marquant des montées progressives, se succèdent, traduisant la profonde émotion ressentie par les exécuteurs.

tants dont certains semblent parvenir à une véritable extase. Cf. sonagramme, figure 5.

- Extrait d'un rituel exécuté les 49^e et 100^e jours après la mort pour préparer l'âme du défunt à son entrée au paradis.

- Enregistrement de John Levy (1964), réalisé au monastère de Sone Chol ("Le Nouveau Temple"). Extrait du disque *Musique bouddhique de Corée*, page A1 ; © 1969 Collection Musée de l'Homme, Vogue LVLX 253. (M.H.)

28. PAPOUASIE-N^{LE}-GUINÉE

[Abelam]

Kalabu, East Sepik Province

- Chant *dshambukware* par Ndukabre (*dshambu* est le nom de l'emblème totemique, en forme d'oiseau, d'un clan).

- Ce chant d'hommes est caractérisé par une voix de "Stroh bass" (cf. Glossaire) dans l'extrême grave.

- Chaque clan possède un chant *dshambukware* particulier. Celui-ci est exécuté en l'honneur de l'ancêtre clanique Tipmangero.

- Formé uniquement de voyelles, ce chant ne comportent pas de paroles.

- Enregistrement de Brigitta Hauser-Schäublin (1979). Extrait du disque *Music of the Abelam, Papua Niugini*, page B12 ; Musica-phon (collection *Music of Oceania*) BM 30 SL 2704. (H.Z. d'après B. Hauser-Schäublin)

29. BRÉSIL, Haut Xingu [Yawalapiti]

- Chant de danse *kozi-kozi*, la danse des singes hurleurs.

- Trois hommes masqués se balancent sur la place du village et chantent en alternance, en voix de fausset, selon des dessins mélodiques descendant par paliers. Au début, ils lancent un cri collectif bref en glissando, également descendant. Chacune de ces successions est introduite et fermée par un cri collectif, en un bref glissando descendant.

- Exécutée la nuit quand un homme a rencontré en forêt des singes hurleurs qui se sont emparés de son ombre, cette cérémonie curative se clôt par un repas de poisson et de bouillie de manioc que le patient offre aux chanteurs.

- Enregistrement de Simone Dreyfus (1955). Extrait du disque *Musique indienne du Brésil*, page B4 ; Collection Musée de l'Homme, © 1957 Contrepoint/Vogue MC 20.137 ; © 1972 Vogue LD 30 112.

(J.-M.B. d'après S. Dreyfus)

30. BOLIVIE [Llamero]

Communauté Soicoco, Poroma

- Chant de carnaval, *pujllay wayno*, par Sofia Canaviri et Angela Condori.

- Duo et orchestre de flûtes à conduit d'air *pinkillo* de quatre tailles différentes, jouées en octaves parallèles par des hommes.

Musiciens et chanteuses dansent en tournant. Une des qualités principales de la voix doit être la “force” (en espagnol *fuerza*), c'est-à-dire la capacité de transmettre de l'énergie assimilée à l'haleine (en quechua *samay*). L'émission de la voix féminine correspond à une esthétique du son pan-andine qui montre une préférence marquée pour l'aigu. Les sons aigus sont qualifiés de “puissants” (*sinch'i*) ; ils sont aussi dits “clairs”, “transparents” ou “liquides” (*ch'uya*) comme l'eau. La “clarté” des sons est associée à l'idée d'“évidence” (*sut'i*), et lorsque les femmes chantent dans le registre suraigu, on dit que leurs voix “deviennent visibles”.

- Musique exécutée pendant la saison des pluies (de novembre à février) et surtout pendant le rituel du carnaval.

- Les paroles sont puisées dans un corpus de strophes, enchaînées librement.

- Enregistrement de Bruno Fléty et Rosalia Martinez (1990). N° d'archives : BM 995.005. Pour d'autres musiques de carnaval, cf. le CD *Bolivie. Musiques calendaires des vallées centrales*. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 938. (R.M.)

31. JAPON

- Récitation épique du genre *Satsuma-Biwa*, interprétée par Kinshi Tsuruta qui s'accompagne elle-même au luth.

- La récitation d'épopée, sous sa forme actuelle, date du XVII^e siècle et doit son nom à la province de Satsuma (Japon méridional), ainsi qu'au luth piriforme à quatre cordes, *biwa*, joué avec un grand plectre. K. Tsuruta en est actuellement la représentante la plus fameuse. Autrefois divertissement pour soldats, il s'agit aujourd'hui d'un genre austère dont la sobriété n'exclut pas l'expressivité rendue par la technique vocale de l'interprète : ornementation riche mais discrète et subtile et, surtout, une émission en registre de poitrine qui convient au sujet martial du récit, avec seulement de brefs passages à caractère ornemental en voix de tête.

- Cet extrait raconte l'un des nombreux épisodes de la bataille qui opposa les clans Heike et Genji au cours du XII^e siècle.

- Enregistré à Paris (1973). Extrait du disque *Japon, Biwa et Shakuhachi. Musique millénaire*, K. Tsuruta, page A1 ; © 1973 Le Chant du Monde LDX 74473. (G.L.)

32. NAMIBIE [Bochiman Ju/'hoansi]

//Xa/oba, aire de Nyae Nyae

- “Chant de guérison”, *n/om tzišì*, exécuté par un chœur de femmes ; pièce sans titre appartenant au répertoire intitulé *oah tzišì*, “chants de girafe”.

- Une dizaine de femmes accompagnent le chant par deux types de frappements de

mains : l'un matérialise la pulsation, l'autre une formule rythmique. Il s'agit d'une polyphonie contrapuntique sans paroles (succession de voyelles). L'impression sonore qui s'en dégage est celle d'un enchevêtrement complexe des voix d'où émerge le procédé de yodel.

- Chanté prioritairement lors des rituels de guérison individuelle ou collective, mais également pour se divertir et pour bercer les enfants.

- Enregistrement d'Emmanuelle Olivier (1993). Pour d'autres chants ju'/hoan, cf. les disques *Healing dance music of the Kalahari San*, Folkways Records FE 4316, et *Bushmen Music and Pygmy Music*, Peabody Museum, Harvard University (Cambridge, Mass.)/Musée de l'Homme, LD 9. (E.O.)

33. MALAWI [Mang'anja]

District de Nsanje

- Chant yodelé, *chigolingo*, par Fainesi.

- En synchronisant sa respiration avec le pilonnement régulier d'un mortier, la chanteuse utilise différentes techniques vocales. Elle chante des syllabes sans signification en alternant voix de poitrine et voix de tête selon la technique du yodel (*chigolingo*) ; émet des sons en expirant et également en inspirant ; produit des changements de timbre en pliant les bords de sa

langue en forme de *u* pour obtenir des sons "flûtés". Bien qu'appartenant au groupe des Mang'anja, la chanteuse exécute un chant dans le style *mangolongosi* des Sena.

- Exécuté ici en pilant du maïs, ce chant n'est pas obligatoirement lié à cette activité.

- Chant sans paroles.

- Enregistrement de Gerhard Kubik (1967). Extrait du disque *Opeka nyimbo. Musiker-Komponisten aus dem südlichen Malawi*, plage B1 ; © 1990 Museum Collection Berlin, MC 15. (H.Z. d'après G. Kubik)

34. ÎLES SALOMON, Guadalcanal

[Nginia]

Kakabona

- Chant du répertoire féminin *rope*, par Sylvia Saghorekao et Sabina Seso, et un chœur d'une dizaine de femmes. Titre : *Ratsi rope*, "Commencer le *rope*".

- Les deux voix solistes, émises avec une grande énergie et dépourvues de vibrato, sont caractérisées par un décrochage périodique en voix de tête, selon le principe du yodel. Elles font un contrepoint sur un bourdon exécuté par le chœur. La première voix "ouvre" (*hibinda*) le chant, la seconde "suit" (*tumuri*), tandis que le bourdon "grogne" (*ngungulu*).

- Chanté à l'occasion de fêtes organisées par les chefs traditionnels, lors de funérailles

commémoratives, pendant le travail collectif dans les jardins, ou le soir au village.

- Alors que certains chants du répertoire *rope* comportent des paroles, celui-ci n'utilise que les voyelles [e] et [ä]. Comme beaucoup de pièces instrumentales des ensembles de flûtes de Pan, ces chants sont inspirés des sons et bruits produits par l'homme ou la nature.

- Enregistrement de Hugo Zemp (1974). Extrait du CD *Polyphonies des Îles Salomon (Guadalcanal et Savo)*, page 8 ; © 1978/1990 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 663. (H.Z.)

35. SUISSE, Appenzell

Alpage Potersalp, canton d'Appenzell Rhodes extérieures

- Yodel, *Zauer* ou *Zäuerli*, par Ernst Pfändler, Jakob Dietrich, Ernst Frick et Konrad Örtle.

- Polyphonie à trois parties : seul le soliste (*Vorzauerer*) chante en yodel. Les autres chanteurs, qui restent dans le registre de poitrine, "tiennent droit" (*gradhåbe*) ; la longue tenue des accords fait penser à un bourdon. Sous sa forme actuelle, la polyphonie se conforme à la tonalité, avec alternance tonique/dominante. Deux des chanteurs secouent rythmiquement trois grandes cloches cérémonielles (*Schelle*

schötte) qui, au départ de la vallée, étaient attachées au cou des vaches menantes.

- Lors de l'arrivée à l'alpage, les paysans et vachers chantent plusieurs *Zäuerli* avant de suspendre ces trois cloches au chalet jusqu'au retour.

- Chant sans paroles, comprenant des syllabes de yodel choisies en fonction du registre, avec essentiellement les voyelles [a] et [o] en voix de poitrine, [u] en voix de fausset, et accessoirement la voyelle [i] dans les deux registres.

- Enregistrement de Hugo Zemp (1979) le jour de la montée à l'alpage. Extrait du CD *Suisse, Yodel d'Appenzell* ; page 4 ; © 1980/1990 Auvidis-Unesco D 8026.

(H.Z.)

CD II - TECHNIQUES (SUITE)

Couleurs et timbres

1. GUINÉE [Malinké]

Kankan

- Chant de louanges par Kondé Kouyaté, accompagnée par une *kora*, harpe-luth à vingt-et-une cordes, munie d'un bruiteur.

- La voix sans bruit de souffle est puissamment projetée, comme il convient pour s'adresser à un auditoire en plein air. Le style syllabique prévaut et l'ornementation est relativement réduite. Cf. sonagramme, fig. 6.

- La chanteuse fait partie du clan des Kouyaté, exclusivement voué à la fonction de musiciens professionnels appartenant à la caste des griots, *dyeli* en malinké.

- Ce chant de louanges est composé d'une suite de strophes où alternent, en des formules stéréotypées, des maximes : "Un homme de bien n'est pas comme les autres", des versets coraniques *La illah ila Allah*, "Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu", et des formules de bénédiction. Kondé Kouyaté nomme tour à tour, pour les glorifier, un certain nombre de personnages.

- Enregistrement de Gilbert Rouget (1952).
Extrait du disque *Musique Malinké, Guinée*, plage A1 ; © 1972 Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30 113.
Bibliographie : G. Rouget, "Transcrire ou

décrire ? Chant soudanais et chant fué-gien", in : J. Pouillon et P. Maranda (éd.), *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, La Haye-Paris, Mouton, 1970.

(V.D. d'après G. Rouget)

2. RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE [Banda Ngao]

Région de Bambari

- Chant d'initiation. Titre : *Ganza, ganza*, "Qui donne la force", "Initiation".

- Duo de jeunes filles. Chanté avec des voix retenues dans une tessiture très aiguë. Chant responsorial : les paroles sont chantées par la voix principale, alors que le répons comporte des syllabes non-significatives. Dans la formule cadentielle de chaque couplet, les chanteuses se rejoignent à l'unisson. Cf. sonagramme, fig. 7.

- Appartient au répertoire des chants liés à l'initiation des filles, au cours de laquelle est pratiquée l'excision.

- "*Ganza, ganza*, donne la propreté. Ne pleurons pas, soyons courageuses. *Ganza*, ne pleurons pas, gardons le cœur froid".

- Enregistrement de Simha Arom et Geneviève Dournon-Taurelle (1964-67).
Extrait du disque *Musiques Banda, République Centrafricaine*, plage B3 ; © 1971 Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 765.
(S.F. d'après S. Arom)

3. VIETNAM

Hanoi

- Chant du théâtre populaire à caractère satirique, *hat chèo*, du Vietnam du Nord. Titre : *Bài phù thủy*, “Chant du sorcier”, par Bac Nam Ngu s’accompagnant lui-même au tambour *trông dê*, et soutenu par un orchestre composé d’un luth en forme de lune *dan nguyệt*, d’une vièle à deux cordes *dan nhị*, de plusieurs tambours *trông* et d’un petit gong.

- Chant d’homme, nasalisé, dans une tessiture aiguë, et sur un rythme syncopé. Les paroles forment des couplets de vers à six et à huit syllabes. Des mots ou des syllabes sans signification varient le dessin mélodique et rythmique.

- Extrait de la pièce *Xuy Vân* (Xuy Vân la folle).

- Enregistrement de Trần Văn Khê (1976). Extrait du CD *Vietnam. Hat Chèo. Théâtre populaire traditionnel*, page 8 ; ©1978/1989 Auvidis-Unesco D 8022.

(T.Q.H. d’après Trần Văn Khê)

4. INDONÉSIE, Java

Bandung, province de Sunda

- Musique de concert *tembang sunda*, chantée par Imas Permas, accompagnée d’une flûte à bandeau *suling* et de trois cithares, respectivement *kacapi* à dix-huit cordes, *rincik* et *kemprang* à seize cordes.

- Forme strophique régulière, dans laquelle la voix expose une longue mélodie sur un accompagnement de cithares en valeurs binaires égales ; la flûte paraphrase la ligne vocale en développant une riche ornementation. L’extrait présente deux strophes séparées par un interlude instrumental. Le timbre recherché de la voix et l’atmosphère mélancolique de la pièce sont tout à fait caractéristiques de la musique classique sundanaise.

- Ancien art de cour, cette musique intimiste est aujourd’hui réservée aux concerts privés.

- Dans ce poème, une femme abandonnée évoque tristement avec son fils le souvenir du père.

- Enregistrement de Merry Ottin (1969). Extrait du disque *Java, pays Sunda. Musique et chants traditionnels*, page A2 ; La Boîte à Musique LD 110. Pour d’autres exemples de *tembang sunda*, cf. le disque *Sunda. Musique et chants traditionnels*, Ocora Radio France 558502. (G.L.)

5. RUSSIE [Iakoutes]

République de Iakoutie

- Chant de gloire, *tayuk* (*tay*, litt. “gloire”). Titre : “Je chante pour le monde”.

- Semi-improvisation mélodico-poétique chantée en solo, tantôt mesurée, tantôt non mesurée. Le chanteur de *tayuk* apprend dès l’enfance, par un parent proche, à utiliser

diverses techniques d'émissions telles que le coup de glotte et la trémulation laryngée (*kolerach*) et le vibrato serré. Cf. sonagramme, fig. 8.

- Le *tayuk* célèbre la victoire ou se consacre à la louange.

- Enregistrement réalisé sous la direction de Françoise Gründ à Paris (1987-90). Extrait du CD *Musique de la Toundra et de la Taïga (URSS). Bouriates, Yakoutes, Tougouses, Nenets et Nganasan*, page 2 ; © 1990 Maison des Cultures du Monde/ Inédit W 260019.

(T.Q.H. d'après F. Gründ et P. Bois)

6. PROCHE-ORIENT [Arabes]

- Improvisation vocale, *qasida mursala*, sur un poème en arabe classique, par Aïcha Redouane, accompagnée au *qânûn* (cithare sur table) par Salah el-Din Mohammed.

- L'improvisation est élaborée en mode *Bayyâti* avec deux modulations en *râst*. L'esthétique de l'ornementation propre au chant savant arabe comporte différentes techniques d'enchaînement de notes tenues (*madda*) : vibrato (*tarjîf*), montée de l'échelle degré par degré (*tadrîj*), glissandi, arrêts successifs, legato, nasalisation (*ghunna*) et amplification (*tafkehîm*) de la voix. La plupart des mélismes sont réalisés sur des sons nasalisés – [n] et également [l] – et sur des syllabes longues conformes aux règles de la prosodie

arabe. L'ornementation se développe autour des degrés pivots du mode *Bayyâti* (*rê, fa, sol, la*). L'instrument suit les inflexions de la voix avec un léger retard, s'arrêtant parfois à la fin de la phrase ou répondant à celle-ci en restituant la même idée musicale.

- Appartenant au style de musique arabe savante, la *qasida mursala* ("poème libre") fait partie d'une *wasla* (séquence musicale) composée de plusieurs pièces vocales et instrumentales gouvernées par le même mode. Elle se chante en concert ou en d'autres occasions (fêtes, réunions amicales, etc).

- Le texte est constitué d'une introduction appelée *layâlî* – prenant comme support syllabique les deux expressions courantes : *yâ leyl* ; *yâ ceyn* ("ô, ma nuit ; ô, mon œil") – et d'une deuxième partie se développant sur une strophe de cinq vers rimés (AAA BB). La thématique est construite autour de la vénération de l'être aimé inaccessible auquel la beauté et la perfection confèrent un pouvoir illimité.

- Enregistrement en concert de Habib Yammine (1994), Paris. Collection privée de Aïcha Redouane. (H.Y.)

7. ESPAGNE, Andalousie

- Chant flamenco, *seguriya*, par Pepe de la Matrona accompagné à la guitare par Roman el Granaino.

- Exemple de voix *flamenca*, dont l'âpreté et le caractère sombre est résumé par l'adjectif *negra*, "noir". Une voix *negra* comprend des impuretés intentionnelles. On notera en outre l'important travail du chanteur sur les voyelles, au point qu'on pourrait parler, par moments, de "mélodie de timbres".

- Chanté habituellement dans les *tablaos* de flamenco, lieux spécialisés pour la musique, lors de *juergas* (fêtes flamencas).

- "On m'a demandé si je t'aime, ma bonne compagne, et j'ai dit oui".

- Enregistrement de 1957. Extrait du CD *Pepe de la Matrona*, page 8 ; collection "Grands 'cantaores' du Flamenco". Le Chant du Monde LDX 274 829. (B.L.-J.)

8. FRANCE, Bretagne

Pays Fisel

- *Dans tro* (danse en rond), chantée par Erik Marchand et Marcel Guillou.

- Technique du *kan ha diskan* (litt. "chant et contre-chant") avec parties en tuilage. Utilisant une tessiture aiguë, les voix, à la fois tendues et nasales, se caractérisent également par un vibrato serré.

- Chanté pour les *Festou-Noz*, danses ou fêtes de nuit.

- Le texte en breton concerne une dispute entre Cornoillais et Trégorois, et laisse place à des formules strictement rythmiques.

- Extrait du CD *Erik Marchand et Thierry Robin, Chants du Centre-Bretagne "an Henchou Treuz"*, page 5-1 ; © 1990 Ocora Radio France (collection "En France") C 559084. (B.L.-J.)

Voix travesties

9. CHINE [Han]

Pékin/Beijing

- Opéra de Pékin, *Jingxi/Pingju*. Titre de l'opéra : "Printemps dans le Hall de Jade" (*Yutangchun*). Air de Susan chanté par Zhang Junqiu. Instruments d'accompagnement : vièle à deux cordes (*huqin*), luths à trois cordes (*saxian*) et quatre cordes (*yueqin*), hautbois (*suona*), flûte traversière à mirliton (*dizi*), orgue à bouche (*sheng*), claquoir (*paiban*), tambours (*danpigu*, *tanggu*), gongs (*dalu* et *xiaolu*), cymbales (*bo* et *hao*).

- Le rôle principal féminin est traditionnellement interprété par un homme qui chante avec une voix de fausset, *jiasheng*. Outre les "formes mélodiques liées" (*lianquti*) qui l'apparentent à l'opéra *Kunqu*, ce théâtre présente la particularité de "formes modales rythmées" (*banqiangti*), avec des variations sur un thème. Les paroles chantées s'organisent en stances longues et courtes, le plus souvent en versets de sept

à dix syllabes/caractères, où l'air suit les tons de la langue et l'articulation des vers. L'échelle suit le modèle pentatonique de la Chine du Sud et utilise aussi le modèle heptatonique plus courant dans le Nord pour l'ornementation mélodique.

- Ici, l'héroïne, Susan, condamnée à mort, plaide sa cause devant le juge qui n'est autre que son ancien fiancé Wang Jialun.
- Cet enregistrement de la Central People's Broad Casting Station of China (1962) témoigne de l'art prestigieux du chanteur Zhang Junqiu, alors à son apogée. Extrait du CD *Famous Songs sung by Zhang Junqiu, a renowned artist of Peking Opera*, page 4, vol. 1, Shenzhen LV Soft Publishing Company, SC-91-004.

(L.R.L.)

10. GABON [Mitsogho]

Région de Ngounié

- Voix du génie Ya Mweï (Mère des inondations).
- Voix rauque émise par un personnage invisible dont l'inflammation du larynx a été obtenue par l'ingestion d'une décoction de feuilles irritantes. La voix masquée se superpose à celle d'un homme qui interprète en voix naturelle ce qu'exprime le génie.
- Rituel de la confrérie du *Bwiti*, en particulier pour les deuils.
- Le génie est censé "avalier" les défunts.

L'interprète l'informe que quelqu'un est mort. Mweï répond qu'il va reprendre "son enfant".

- Enregistrement de Pierre Sallée (1968). Extrait du disque *Gabon. Musiques des Mitsogho et des Batéké*, Collection Musée de l'Homme, Ocora Radio France OCR 84.
(M.B.)

11. HONDURAS [Miskito]

Mocoron, département Gracias a Dios

- Chant avec mirliton. *Yerl Inaya. Sibkeru* par Aldubin Garcia.

- Solo d'homme. Alternance de paroles chantées et de cris d'intensité relativement faible. La voix est masquée au moyen d'un mirliton nommé *klisang*. C'est un petit tube fermé à son extrémité inférieure tandis qu'à l'autre extrémité est fixée une membrane vibrante – généralement faite de peau d'une aile de chauve-souris, de boyau ou de papier – près de laquelle est percé un trou où le chanteur appuie ses lèvres.

- Enregistrement de Ronny Velasquez et Terry Agerkop (1973). Extrait du disque *Instrumentos Musicales de America Latina y el Caribe (Serie Organologica. Volumen II Membranofonos)*, plage A1b ; © 1988 Centro para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales (CECPYT), Caracas. V.D. 88.005.

(J.-M.B. d'après R. Velasquez et T. Agerkop)

12. CÔTE D'IVOIRE [Baoulé]

Atiéguouakro, région de Toumodi

- Voix des esprits protecteurs *Pondo Kaku* et *Gooli*.

- La voix de *Pondo Kaku* est réalisée par des hommes chantant chacun dans un mirilton dont la membrane est faite d'un cocon d'araignée. Quatre hommes, en alternance deux à deux, chantent en parallèles de tierces. L'esprit *Gooli* s'exprime par le grognement d'un tambour à friction.

- Les deux esprits protecteurs du village sont invoqués et apparaissent en cas d'épidémie, d'adultère ou d'empoisonnement. Ils se rendent également à chaque nouvelle lune au village pour chasser les esprits malfaisants.

- Enregistrement de Gilbert Rouget (1952). Extrait du disque *Pondo Kakou. Musique de Société Secrète - Côte d'Ivoire, Dahomey, Guinée*, plage A1 ; © 1957 Collection du Musée de l'Homme, Contrepoint/Vogue MC 20141.

(H.Z. d'après G. Rouget)

13. CÔTE D'IVOIRE [Dan]

Blomba, sous-préfecture de Biankouma

- Voix du masque *geeglu*, "masque multiple".

- Ce masque s'exprime par le jeu d'instruments sacrés : trois sifflets en pierre et un pot en terre cuite dans lequel un quatriè-

me musicien souffle et chante. Ce pot sert d'amplificateur et de résonateur. Un cinquième homme chante d'une voix gutturale serrée ("fry", à 0'37 et 0'47), caractéristique de ce type de masque. L'accompagnement est réalisé par des instruments de musique profanes (hochet-sonnaile et grelots en fer-blanc). Cf. sonagramme, fig. 9.

- Selon les conceptions religieuses traditionnelles des Dan, les masques (*gee*) sont des êtres au pouvoir surnaturel. Le *geeglu*, l'un des masques les plus puissants, fait partie de la catégorie des "masques dénudés" (*gee kpan*) qui ne se manifestent que par la voix, et dont la vue est interdite aux femmes et aux garçons non-initiés.

- Enregistrement de Hugo Zemp (1965). N° d'archives : BM 974.017. Pour une autre pièce du même masque, ainsi que d'autres voix de masques, cf. le CD *Côte d'Ivoire. Masques Dan*, Ocora Radio France C 580048. (H.Z.)

Ornementation

14. ÉTATS-UNIS [Lakota Sioux]

- Chant responsorial d'hommes, accompagné au tambour par les membres du Takni Dance Group (réserve de Pine Ridge). Titre : *Crow Hop*, "Le saut du corbeau" ; composition de Byron Phelps.

- Partie solo dans une tessiture aiguë : la voix, très tendue, impliquant une grande énergie de la part du chanteur, se caractérise par un large vibrato couvrant une tierce mineure. Le chanteur “monnayé” la pulsation régulière donnée par le tambour en redoublant en valeurs brèves les différents degrés mélodiques. Le chœur (deux ou trois hommes) reprend le même dessin mélodique sur les voyelles [a] et [e], mais dans une tessiture plus grave, et sans monnayage mélodique.

- Texte vocalisé, sans signification.

Enregistrement de Milt & Jayme Lee production (1994). Extrait du CD *Takini. Musique et Chants des Lakota Sioux d'Amérique du Nord*, page 9 ; © 1994 Le Chant du Monde CMT 274 1000.

(B.L.-J.)

15. INDE (Nord)

- Chant de style *dhrupad*, par les frères Moinuddin et Aminuddin Dagar.

- Répertoire classique qui s'est développé dans les cours princières de l'Inde du Nord aux XVI^e-XVII^e siècle et qui connaît de nos jours un renouveau dans les salles de concert. Au cours de l'introduction ou *alāp*, chantée sur des syllabes sans signification, les chanteurs doivent présenter toutes les ressources mélodiques du mode choisi (ici le *rāga Asāvartī*) en parcourant, d'abord vers le grave, puis vers l'aigu, toute l'étendue vocale,

soulignant les degrés privilégiés et mettant en valeur les formules mélodiques propres à ce *rāga*. Le passage sélectionné se situe à la fin de l'*alāp*, à un moment de paroxysme ornemental, où les chanteurs font la preuve de leur virtuosité, et précède de peu le chant d'un poème à caractère religieux exécuté en rythme mesuré.

- Enregistrement de Alain Daniélou (1964). Extrait du disque *India III*, page A1, Collection Unesco, Anthologie Musicale de l'Orient, Bärenreiter-Musicaphon BM 30L 2018. Bibliographie : Bonnie Wade, *Music in India. The Classical Traditions*, Englewood Cliffs, N.J. (U.S.A.) 1979. (M.H.)

16. MONGOLIE

Xužirt

- Chant long, *urtyr duu*, par Namšir.

- Voix d'homme solo, caractérisée par la richesse de l'ornementation mélodique. Le texte chanté est un poème de huit vers (deux quatrains), régulièrement marqués par la présence d'une rime initiale, et faisant place à des assonances et allitérations propres à soutenir les développements méliasmatiques qui abondent dans ce type de chant.

- Chant exécuté dans un contexte profane.
- Ces deux strophes sont le prélude d'une complainte rappelant la mésaventure de deux frères à la chasse.

- Enregistrement de Roberte Hamayon (1968). Extrait du disque *Chants mongols et bouriates*, page A4 ; © 1973 Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30 138. Pour d'autres exemples de ce style de chant, cf. le CD *Mongolia. Traditional Music*, Auvidis-Unesco D 8205. (M.H.)

17. IRAN [Kurdes]

- Chant épique.
 - Beaucoup de mélodies de la musique d'art persane proviennent de chants régionaux qui ont été polis, développés, ornements et intégrés dans un vaste système modal. La musique kurde est, de toutes les traditions régionales, celle qui entretient les liens les plus étroits avec la tradition persane, sans perdre sa spécificité. On y chante des modes (*maqâm*) répandus dans tout l'Iran. Les chanteurs sont rarement des professionnels rémunérés, et si leur connaissance poétique est très vaste, leur technique vocale est moins sophistiquée que dans l'art classique (représenté par l'exemple II.18). Néanmoins on y retrouve la même structure mélodique très serrée et la technique d'ornementation *tahrir*, toutefois moins appuyée. L'expressivité dont témoigne cette interprétation est représentatif du style vocal du monde iranien et se retrouve dans la plupart des ethnies et des régions.

- Enregistrement de J.-C. et S. Lubtchansky (1956) en Iran. Extrait du disque *Afghanistan et Iran*, page B5 ; © 1969 Collection Musée de l'Homme, Vogue LVLX 191. (J.D.)

18. IRAN

Chant classique persan, *âvâz*. Extrait de la mélodie *Bidâd*, dans le mode *Homâyun*, par Afsâne Ziâ'i, chant, et Hoseyn Omumi, flûte *ney*.

- Cet extrait est tiré de l'un des douze systèmes modaux de la musique persane constituant le *radif*, un répertoire-modèle qui peut être interprété plus ou moins librement ou servir de base à la composition et à l'improvisation. Les quelques dix à quarante séquences (*gushe*) composant un système modal (ici *Homâyun*) sont pour la plupart structurées de la manière suivante : a) chant libre sans texte, b) poème (un distique, *beyt*) suivant une trame métrique élastique (ici "Raconte encore notre aventure aux gens de cœur"...), c) mélisme rapide sans texte (*tahrir*), d) conclusion brève. Le mélisme vocal de la musique classique persane se distingue par deux traits, l'un technique, l'autre esthétique. Les notes, qui s'enchaînent rapidement et sont souvent doublées ou triplées, sont attaquées avec une appoggiature située environ une quar-

te au-dessus et émise avec un timbre de voix différent. Cette technique vocale est parfois proche du yodel, avec un très bref passage en voix de tête ; d'autres fois l'appoggiature se fait avec le même port de voix que la ligne mélodique. La première technique, plus proche de celle utilisée dans cet exemple, est appelée "du rossignol" (*bolboli*), l'autre, lorsqu'elle est lourde et martelée, est appelée "du marteau" (*tchaqoshi*). Entre ces deux extrêmes, il existe des nuances qui n'ont pas été classées ni étudiées. Toutefois il est clair que la technique du *tahrir* est spécifique au chant classique (ou populaire urbain) persan et (avec des nuances) azerbaïdjanais ; on la trouve également chez certains chanteurs irakiens dont le style se rattache à une grande tradition pluriculturelle allant du Caucase à Bagdad.

- Enregistrement de Jean During (1985) à Paris. N° d'archives : BM 987.010. Bibliographie : J. During, avec la collaboration de Z. Mirabdolbaghi et D. Safvate, *The Art of Persian Music*, Washington, Mage, 1991. (J.D.)

19. LIBAN

Chouf

- Chant strophique du genre '*atâba wamîjânâ*, par Yûsuf al-Tâj. Titre : *La-sbat*

mâ yi'ûd az-zamân, "C'est certain, le temps (passé) ne reviendra pas".

- Habituellement montagnard ou bédouin, ce chant est ici accompagné par des instruments citadins : luth '*ud*, cithare sur table *qânûm*, violon *kamanja* et tambour *ruqq*. La voix particulièrement tendue et aiguë est caractéristique du style ancien du chant arabe proche-oriental et perpétué dans la cantillation religieuse. De plus, le chanteur réalise autour des notes pivots du mode *Bayâtî* (*ré, sol, la*) des trilles yodelées en seconde, en tierce et en quarte, et souligne la rupture entre les deux registres de la voix de poitrine et de la voix de fausset. Appartenant à la communauté druze, Yûsuf al-Tâj (disparu en 1972) utilise une technique d'ornementation peu courante au Liban (voir les voix yodelées *tahrir* d'Iran et d'Azerbaïdjan). Cf. sonagramme, figure 10.

- Se chante au cours des fêtes.

- Le texte du chant fait appel à l'union nationale et au patriotisme.

- Enregistrement datant des années quarante (Catalogue BBC-Columbia, 1947-1954), repris dans le disque *Folk Music of the Mediterranean*, page A1 (disque 1), Ethnic Folkways FE 4501. (L'indication "Syrie" est inexacte.) (J.L.)

Voix et instruments de musique a : Chant dans l'instrument

20. PAPOUASIE-N^{LE}-GUINÉE

[latmul]

Yentchan, East Sepik Province

- Voix des esprits *mai* ; titre : *Malimalila*.
- Deux hommes chantent chacun dans un tuyau de bambou servant d'altérateur de voix.
- Les esprits *mai* sont incarnés par des hommes masqués qui dissimulent les tuyaux sous leur costume. Toujours par paire, les jeunes hommes initiés portaient ces masques lors d'une cérémonie pratiquement disparue dans les années 1960.
- Le texte évoque le fleuve Sépik et les billes de bois qui y descendent, ainsi que les hommes avec des scarifications.
- Enregistrement de 1962. Extrait du disque *Music of the Middle Sepik*, page B14 ; Musicaphon (collection *Music of Oceania*) BM 30 SL 2700, comportant des enregistrements de Robert MacLennan, Fred Gerrits et Gordon Spearritt.
(H.Z. d'après M. Schuster et G. Spearritt)

21. AUSTRALIE, Arnhem Land

Elcho Island

- a) Pièce pour *didjeridu*, danse *bunggul*, par Wiriyi ; b) partie vocale seule par Buwaijigu.

- *Didjeridu* est un mot aborigène couramment utilisé en ethnomusicologie pour désigner un instrument appartenant à la fois à la catégorie des trompes et des altérateurs de voix. C'est une branche d'arbre, souvent d'eucalyptus, d'environ 1 m 50 de long, généralement évidée par les termites, dans laquelle le musicien souffle et chante tout à la fois. Par la vibration des lèvres, il utilise le *didjeridu* comme une trompe, avec en outre la technique de la respiration circulaire permettant d'obtenir un spectre sonore continu, riche en harmoniques, d'où émergent, outre le fondamental grave, divers partiels (cf. sonagramme, fig. 11a). En même temps, le musicien prononce des syllabes dans le tuyau (cf. sonagramme, fig. 11b) : la voix ainsi déformée joue autant sur le timbre, par alternance de couleurs vocaliques, que sur le rythme, par des impulsions, organisées selon un schéma plus ou moins complexe, et dont la périodicité est souvent matérialisée par des baguettes de bois entrechoquées.

- Enregistrement de Wolfgang Laade (1963) à Tursday Island, Torres Strait (musiciens de passage). Extrait du CD *Australia. Songs of the Aborigines and Traditional Music of Papua New Guinea*, pages 25+26 ; Lyricord LYRCD 7331. Bibliographie : Trevor A. Jones, "The Didjeridu", *Studies in Music* 1, 1967.

(G.L.)

22. ÎLES SALOMON, Malaita ['Aré'aré] Raroasi

- Chant et jeu d'une flûte de Pan en faisceau, *'au waa*, par Nono'ikeni. Titre : *Nuuha iisisu*, "Chant énumératif".
- Le musicien chante d'une voix de fausset en variant légèrement la mélodie qu'il joue simultanément sur un instrument composé de sept tuyaux de bambou ouverts aux deux extrémités. Cf. sonagramme, figure 12.
- Musique de divertissement personnel.
- Enregistrement de Hugo Zemp (1975). N° d'archives : BM 975.010. Pour d'autres pièces du même musicien, cf. le CD *Îles Salomon. Musiques intimes et rituelles 'aré'aré*. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 963. (H.Z.)

23. INDE, Rajasthan District de Jaisalmer

- Solo de flûte *narh* avec bourdon vocal par Sherha Mahamad, de la communauté des Sindhi Sipahi.
- L'instrument, fait dans une variété de canne *kar*, a 64 cm de long et quatre trous de jeu. L'embouchure terminale, cerclée de métal, présente une arête sur laquelle s'exerce le souffle du joueur qui tient sa flûte en position oblique. Le bourdon, *nari*, émis par la gorge, est accordé sur la tonique de la pièce. Le musicien en varie l'intensité avec

- celle de la mélodie. Il peut également alterner les sons de la flûte et du bourdon avec son chant, tout comme jouer sans bourdon.
- Dans le désert de Thar ainsi qu'au Pakistan voisin, le *narh* est joué à des fins religieuses ou festives (mariage, naissance) par des non-professionnels appartenant à des communautés de Fakirs. Il accompagne aussi un répertoire de ballades, *vait*, ressortant de la tradition soufi.
- Enregistrement de Geneviève Dournon (1993). N° d'archives : BM 995.013. Pour d'autres pièces de *narh*, cf. le CD *Flûtes du Rajasthan*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 645. (G.D.)

24. LAOS [K'mu] Région de Luang Prabang

- Voix et jeu de flûte, par Nang Suy.
- La musicienne chante et joue alternativement d'une flûte à deux trous percés près des deux extrémités fermées du bambou, l'embouchure se trouvant au centre de l'instrument. Sons vocaux et sons instrumentaux s'enchevêtrent sans discontinuité dans cette improvisation. Manifestement, Nang Suy cherche à imiter par la voix le son de la flûte, de sorte que timbre vocal et timbre instrumental se confondent.
- La musicienne chante et joue pour son plaisir personnel et lors des fêtes au village.

- Enregistrement de Jacques Brunet (1972). Extrait du disque *Laos. Musique du Nord*, plage B3 (collection "Musique du Monde"), Galloway Records GB 600531. (T.Q.H. d'après J. Brunet)

b : Imitation de l'instrument

25. MONGOLIE

Arvajxeer

- Imitation vocale du jeu de la flûte *limbe*, par Cerenamid.

- Le thème mélodique est celui d'un "chant court" (*bogino duu*) intitulé "Le [cheval] brun aux sabots en forme de coupe" (*Combon tuurajtaj xüren*). Le chanteur utilise une technique acrobatique de la voix dite "jeu de la flûte par le nez" (*xamaraar limbedex*).

- La flûte est utilisée habituellement par les bergers qui gardent leur troupeau dans la steppe. Ici, il s'agit d'un simple jeu musical.

- Enregistrement de Roberte Hamayon (1968). Extrait du disque *Chants mongols et bouriates*, plage B2 ; © 1973 Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30 138. (M.H.)

26. MALI [Touaregs Kel Ansar]

District de Gargando

- Berceuse *bell'ilba*, chantée par une femme tenant son bébé dans les bras.

- Alternance de paroles et de ioulements formulaires imitant le son de la flûte.

- Chant intimiste exécuté seulement par les femmes et servant surtout au bercement.

- Évocation des rapports familiaux, invitation au calme.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1988), durant une fête. N° d'archives : BM 988.015. (B.L.-J.)

27. CANADA

Québec

- Chant de danse, par Mary Travers (dite "La Bolduc"), accompagnée par une guitare et un harmonica qu'elle joue elle-même.

- Le texte du chant alterne avec des formules syllabées formant refrain, dites *turlutes* et reproduisant la formule mélodique de l'harmonica.

- Soirées, veillées et concerts.

- Chanson satirique, sur "le joueur de violon".

- Enregistrements de 1929-1939. Extrait du CD *La Bolduc, chanteuse québécoise*, plage 14 ; © 1994 Audivis-Silex (collection "Mémoire") Y 225108. (B.L.-J.)

28. RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE

[pygmées Mbenzélé]

Préfecture de Sangha économique, sous-préfecture de Nola

- Hoquet voco-instrumental, *hindewhu*.

- Voix de femme et flûte en tige de papayer. Dans cette technique, la même personne alterne régulièrement un son sifflé avec des sons chantés, ici tous les degrés de la gamme pentatonique anhémitonique sont utilisés.

- L'emploi d'intervalles disjoints et de la voix de tête, conjointement au changement continu de timbre dû à l'alternance voix/flûte, apparente cette musique au yodel, par ailleurs connu des pygmées (cf. III.26).

- Habituellement, les chasseurs se servent de cet instrument pour annoncer aux femmes et aux vieillards restés au campement leur retour d'une chasse fructueuse.

- Enregistrement de Simha Arom et Geneviève Taurelle. Extrait du disque *La musique des Pygmées Ba-Benzélé*, page 1 ; Collection Unesco - Anthologie de la Musique Africaine, Bärenreiter-Musicaphon BM 30L 2303. (S.F. d'après S. Arom)

29. PAPOUASIE-N^{LLE}-GUINÉE [Huli] Bebenete, Southern Highlands Province

- Voix et flûte *pilipè*, par Mabu.

- Dans la première pièce, le musicien chante en voix de fausset et souffle alternativement dans la flûte *pilipè*, un petit tube de bambou produisant une seule hauteur de son. La mélodie chantée comporte cinq degrés, tous au-dessous de la fréquence fon-

damentale de la flûte : avec trois degrés principaux distants d'environ un ton et deux degrés intermédiaires, le contour mélodique descendant imite l'intonation de la langue parlée. Dans la deuxième pièce (à partir de 0'28), le musicien lance des cris en même temps que les brusques impulsions de souffle dans la flûte, imitant ainsi, par l'instrument et la voix, des techniques vocales, en partie yodlées, utilisées habituellement par plusieurs exécutants lors d'un rituel.

- Le texte de la première pièce est composé d'expressions métaphoriques à propos d'une épouse infidèle dont le chanteur souhaite le retour.

- Enregistrement de Jacqueline Pugh-Kitinganen (1978). Extrait du disque *The Huli of Papua Niugini*, page A4 ; Musicaphon (collection *Music of Oceania*) BM 30 SL 2703.

(H.Z. d'après J. Pugh-Kitinganen)

30. TCHAD, Tibesti [Teda, dits Toubou] Zougra

- Chant et vièle, par Mahamat Chaïmi. Titre : *Béla* (nom d'une femme).

- En même temps qu'il joue de la vièle monocorde, le musicien chante en voix de fausset, sans vibrato, à l'unisson avec l'instrument qu'il imite. La corde de la vièle est constituée d'une simple mèche de crin peu tendue qui rend impossible le vibrato.

- Répertoire joué dans l'intimité par les hommes exclusivement.

- Le chant évoque la beauté d'une femme et l'atmosphère heureuse des villages par opposition avec les difficultés des longs déplacements dans le désert.

- Enregistrement de Monique Brandily (1965). Extrait du CD *Tchad. Musique du Tibesti, page 12* ; ©1980/1990 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274722. (M.B.)

31. BÉNIN [Fon]

Abomey, capitale de l'ancien royaume du Dahomey

- Formules rythmiques dites de Niékpa-doudô, vocalisées par deux descendants du roi Glélé.

- Normalement, ces formules rythmiques, que tout prince de sang se doit de connaître, sont exécutées par un ensemble de trois tambours pour accompagner la danse clôturant la cérémonie annuelle d'offrandes aux *tobossu* royaux (génies des eaux venus sur terre).

- Enregistrement de Gilbert Rouget (1952). Extrait du disque *Dahomey. Musique des Princes*, Collection Musée de l'Homme, Contrepoint/Vogue MC 20093. (G.R.)

32. INDE (Sud)

- Improvisation mélodique et rythmique, *Pallavi*, chantée par Mudi Kondan et C. Venkatarama Iyer ; accompagnement vocal par Vellore Gopalachari ; violon par M. Chandrashekharan ; tambour à deux membranes *mridangam* par Karaikidi Mutha Iyer ; luth *tanpurâ*.

- Mode (*râga*) *Bhairavî* du sud sur un cycle métrique (*tâla*) à sept temps *Tripudâ*. L'un des chanteurs improvise des formules rythmiques au moyen de syllabes conventionnelles appelées *jati* (le *tâla Tripudâ* s'énonce "Ta ki ta. Ta ka. Ta ka."). Chacune des phases de cette improvisation est fidèlement rejouée par le tambourinaire. Simultanément, l'autre chanteur développe la mélodie du *râga* en solfiant les notes sur les syllabes conventionnelles de la gamme ("*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*").

- Le *Pallavi* est une séquence facultative, très prisée, lors des concerts de musique carnatique (musique savante de l'Inde du Sud).

- Enregistrement de Alain Daniélou, Madras, 1952. Extrait du coffret *Anthologie de la musique classique de l'Inde*, page III-1-a ; Ducretet Thomson, 320C096/7/8. Bibliographie : P. Sambamoorthi, *South Indian Music*, vol. 4, Madras, The Indian Music Publishing House, 1975. (P.P.)

Jeu sur les harmoniques

33. PAPOUASIE-N^{LE}-GUINÉE

[Amanab-Yafar]

Yafar 1, West Sepik Pr., Amanab District

- Mélodie d'harmoniques, par Kabyo (fils de) Nuwas, sur un bruit de coléoptère (*fut mwaq*).

- Le coléoptère est attaché par une patte à un brin de paille, puis maintenu devant la bouche entrouverte alors qu'il tente de s'envoler. L'insecte fournit – c'est le cas de dire ! – le bourdon "instrumental". En modifiant le volume de la cavité buccale qui sert de résonateur, le garçon sélectionne des harmoniques pour en faire une mélodie (technique analogue à celle de la guimbarde ou de l'arc musical, cf. les deux pages suivantes).

- Jeu de garçons ou d'adolescents. Pas de circonstances particulières.

- Enregistrement de Bernard Juillerat (1971). N° d'archives : BM 972.008.

(H.Z. d'après B. Juillerat)

34. IRLANDE

- *Jig* exécuté à la guimbarde par John Wright. Titre : *Padeen O'Rafferty*.

- Exemple d'utilisation de la bouche comme résonateur et sélecteur de fréquences, l'excitateur externe est constitué par la languette métallique de l'instrument.

- Musique de danse.

- Enregistrement réalisé au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (1995). N° d'archives : BM 995.016.

(B.L.-J.)

35. AFRIQUE DU SUD [Xhosa]

Ngqoko, district de Lumko

- Jeu de l'arc musical *umrhubhe* par Jofirsti Lungisa, exécutant sur l'instrument le chant intitulé *Nondel' ekhaya*, "Mariage à la maison".

- La musicienne applique le bois de l'arc contre les dents et frotte la corde avec une tige en bois. Elle obtient deux sons fondamentaux distants d'une seconde majeure en laissant alternativement vibrer librement la corde et en appuyant le majeur de sa main gauche à un endroit précis de la corde pour raccourcir sa partie vibrante, augmentant simultanément sa tension. En modifiant le volume de la cavité buccale par la position de la langue et des lèvres, elle sélectionne les harmoniques 5, 6, 8, 10 et 12 du fondamental *si*, et les harmoniques 6 et 8 du fondamental *do#*.

- Musique de divertissement.

- Enregistrement de David Dargie (1983) à l'Institut de Lumko, Afrique du Sud. N° d'archives : BM 994.012. Bibliographie : D. Dargie, *Xhosa Music. Its Techniques and Instruments, with a Collection of Songs*. Cape Town et Johannesburg, David Philips, 1988.

(T.Q.H. d'après D. Dargie)

36. AFRIQUE DU SUD [Xhosa]

Ngqoko, district de Lumko

- Deux chants diphoniques : a) dans le style *umngqokolo ngomqangi* par Nowayilethi Mbizweni ; b) *umngqokolo* "ordinaire" par Nowayilethi Mbizwemi (voix principale) et Nofirst Lungisa (voix secondaire). Les deux pièces portent le même titre : *Nondel' ekhaya*, "Mariage à la maison" (cf. plage précédente consacrée à l'arc musical).

- a) Nowayilethi Mbizweni dit avoir inventé le style *umngqokolo ngomqangi* en s'inspirant du bourdonnement d'un coléoptère tenu devant la bouche, avec sélection des harmoniques dans la cavité buccale (cette technique est également pratiquée en Papouasie-Nouvelle-Guinée, cf. page 33). Les lèvres en position d'un [o], elle émet deux fondamentaux avec une voix très grave, : le *la* avec les harmoniques 4, 5 et 6 ; et le *si* avec les harmoniques 3, 4 et 5. Cf. sonagramme, figure 13.

b) Dans le style du *umngqokolo* "ordinaire", la langue est dirigée vers le devant de la bouche pendant que les lèvres restent plus ouvertes. Au début de la pièce, la seconde femme chante avec une voix naturelle, avant d'emprunter la même technique diphonique. Les deux chanteuses chantent à l'unisson trois sons fondamentaux : le *fa* avec les harmoniques 5 et 6, le *sol* avec les harmoniques 4 et 5 ; le *ré* avec l'harmonique 3.

- Musique de divertissement.

- Enregistrement de David Dargie (1983) à l'Institut de Lumko, Afrique du Sud. N° d'archives : BM 994.012. Bibliographie : cf. plage précédente.

(T.Q.H. d'après D. Dargie)

37. RUSSIE [Tuva]

Kyzyl, République de Tuva

- Chant diphonique dans le style *dag kargyraa* ("*kargyraa* de montagne"), par Seweck Aldyn-Ool.

- Des cinq styles majeurs de chant diphonique du pays Tuva, le *kargyraa* a le son fondamental le plus grave. Les chanteurs distinguent une douzaine de sous-styles : *xovu kargyraa* ("*kargyraa* de steppe"), *dag kargyraa* ("*kargyraa* de montagne"), etc. Le fondamental (60 Hz) qui constitue le bourdon est périodiquement relayé par la tierce mineure inférieure. En prononçant les voyelles [u, o, e, a], le chanteur sélectionne respectivement les harmoniques 8, 9, 10, 12 pour en faire une mélodie pentatonique. Dans un court passage avec texte, il alterne deux fondamentaux distants d'une seconde majeure. La fin d'une phrase musicale (fin de souffle) est marquée par un changement de timbre dû à la prononciation de la voyelle [i] accentuée. Cf. sonagramme, fig. 14.

- Enregistrement de Paul Veihs (1992) lors d'un symposium sur le chant diphonique

dans la capitale de la République Tuva. N° d'archives : BM 995.012. Pour d'autres *kargyraa*, cf. le CD *Tuva. Voices from the Center of Asia*, Smithsonian/Folkways CD SF 40017. Bibliographie : Hugo Zemp et Trân Quang Hai, "Recherches expérimentales sur le chant diphonique", *Cahiers de musiques traditionnelles IV (Voix)*, Genève 1991.

(T.Q.H).

Mongolie. Musique vocale et instrumentale, Maison des Cultures du Monde/Inédit W 260009. Bibliographie : Carole Pegg, "Mongolian conceptualizations of overtone singing (*xöömi*)", *British Journal of Ethnomusicology* 1, 1992. (T.Q.H).

38. MONGOLIE

Ulan Bator

- Chant diphonique *xöömij*. Deux airs enchaînés.
- Sur un fondamental (165 Hz) nettement plus élevé que dans le style *kargyraa* qui existe également en Mongolie, le chanteur fait ressortir une mélodie pentatonique avec les harmoniques 7, 8, 9, 10, et 12 dans le premier air, et de plus l'harmonique 6 dans le second. Comme dans les autres techniques de chant diphonique, la cavité pharyngo-buccale sert de caisse de résonance à volume variable, permettant de sélectionner les harmoniques afin d'obtenir une mélodie.
- Enregistrements de Roberte Hamayon (1967). Extrait du disque *Chants mongols et bouriates*, plage B3 ; © 1973 Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30138. Pour d'autres chants diphoniques, cf. le CD

CD III - POLYPHONIES

Hétérophonie

1. MAROC, Haut-Atlas oriental
[Berbères Ben Aissa]

- Grande danse collective, *ahidus*, chantée et accompagnée par des tambours sur cadre.

- Chœur mixte chantant des distiques sous forme responsoriale ; exemple d'hétérophonie isorythmique. L'ambitus mélodique est très étroit, quasi *recto tono*, avec un effet délibéré de masse : chaque chanteur utilise sa tessiture propre – et semble-t-il volontairement – de sorte que le spectre sonore est largement couvert par toutes les voix du chœur.

- Fêtes, principalement mariages et circoncisions.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1978), à l'occasion d'une fête de circoncision. N° d'archives : BM 979.036.

(B.L.-J.)

2. ÉQUATEUR [Shuar (Jivaro)]

- Chant *ujaj* par un chœur de cinq à sept femmes.

- Habituellement, les femmes et les hommes chantent ensemble, mais dans cet enregistrement, les hommes sont absents. Hétérophonie avec décalages en canon : les

entrées successives sont distancées et ne suivent pas le même décalage temporel. Le chant est construit essentiellement sur deux degrés, distants approximativement d'une tierce majeure ; l'une des voix s'en dégage périodiquement à la quinte supérieure. Les chanteuses tissent avec leurs voix un fond continu sans silence ni rupture évidente.

- La formule syllabique [a a au au a au] est caractéristique de ce type de répertoire.

- Les chants *ujaj* sont exécutés pendant la danse de la *tsantsa*, cérémonie de la tête réduite. Ils sont censés créer un halo magique destiné à protéger les hommes partis en expédition guerrière.

- Enregistrement de Philippe Luzuy (1956). Extrait du disque *Jivaro*, plage A4 ; © 1960 Collection Musée de l'Homme, Vogue-Contrepoint MC 20161.

(R.M. d'après Pierre Salivas,
communication personnelle)

Écho et tuilage

3. PAPOUASIE-N^{LE}-GUINÉE [Kaluli]
Province des Southern Highlands

- Chant *heyalo*, par Ulahi et Eyoobo. Titre : *Yamala iyeeu*.

- Selon la conception kaluli, les deux voix ne se "suivent" pas, mais "s'élèvent au-dessus" (*dulugu molab*) mutuellement, en une sorte d'écho.

- Les *heyalo* peuvent être exécutés aussi bien lors d'une cérémonie que pour le divertissement personnel. Composé dans le style traditionnel à l'occasion de cérémonies vers 1970, ce *heyalo* est chanté ici par deux femmes au cours d'une pause interrompant le travail du jardin.

- Le texte compare des enfants aux colombes s'envolant pour une école lointaine, s'arrêtant à chaque village et appelant leurs parents et leurs frères et sœurs : "Je ne reviendrai pas".

- Enregistrement de Steven Feld (1977). Extrait du disque *Music of the Kaluli*, page A4-3 ; ©1981 Institute of Papua New Guinea Studies, IPNGS 001C. Bibliographie : Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Songs in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2^e édition 1990.

(H.Z. d'après S. Feld)

4. SÉNÉGAL [Bedik]

Etyowar, arrondissement de Bandafassi

- Chant du répertoire *yangango*, interprété pendant les récoltes.

- De forme antiphonale, en tuilage, ces chants font intervenir deux chœurs, l'un d'hommes et l'autre de femmes, qui se répondent à l'octave. L'exécution de la mélodie laisse apparaître des variantes individuelles. Le caractère hétérophonique

qui en découle est reconnu et valorisé, et concourt à la puissance de l'ensemble.

- Ce répertoire de chants est interprété de nuit sur la place du village où les jeunes hommes dansent en se tenant par les épaules et en se balançant doucement devant les femmes qui leur répondent en les provoquant. Ces chants préparent à la vie au village : les champs vont être abandonnés, les récoltes se terminant et étant engrangées dans les greniers des maisons.

- Les paroles des chants évoquent surtout le rapprochement entre jeunes qui se comparent respectivement à des antilopes, mâles et femelles, rivalisant de beauté.

- Enregistrement de Vincent Dehoux (1983). N° d'archives : BM 984.025. Pour d'autres chants bedik, cf. le CD *Sénégal. Musique des Peul et des Tenda*, Ocora Radio France C 560 043. (V.D.)

5. INDONÉSIE, Timor oriental [Ema]

Communauté de Marobo

- Chant de danse pour appeler la pluie.

- Polyphonie en tuilage de type antiphonal par un chœur d'hommes et un chœur de femmes qui se répondent alternativement.

- Chanté lors de la fête *Tei bea*, "Chanter l'eau", qui, au début de la saison des pluies, célèbre un nouveau cycle végétal.

- Enregistrement de Brigitte Clamagirand (1966). Extrait du disque *Timor. Chants*

des Ema, plage A1 ; ©1979 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74693.

(T.Q.H. d'après B. Clamagirand)

6. TAIWAN [Bunun]

Kanatin, district de Taiton

- Chant de prière pour une récolte abondante du millet, *pasi but but*.

- Le *pasi but but* des aborigènes Bunun représente une forme musicale unique, associant mouvements mélodiques en glissando et entrée des voix par paliers successifs. Il nécessite au minimum la participation de six chanteurs adultes, avec un meneur qui est chamane (*lisigadan lusan*).

Dans cet enregistrement, il y a huit chanteurs se répartissant les quatre parties de la polyphonie selon la tessiture et le timbre de leurs voix (du haut en bas) : *ma-hosgnas* chantée par trois hommes, *ba-tien* par un seul, *ma-bonbon* et *la-inisnis* chacune par deux chanteurs. Selon les différentes versions du *pasi but but*, les intervalles sont variables, mais l'organisation des parties obéit toujours au même principe. Les entrées successives des quatre voix forment une cellule cyclique, répétée huit fois dans cette pièce. À la fin de chaque intervention de la deuxième voix, la première voix monte environ d'un demi-ton ; la différence de hauteur entre le début et la fin du

chant est ici d'une dixième (octave plus une tierce majeure). Cf. le schéma, fig. 17.

- Chanté pendant la période située entre le rite de semailles et le rite de sarclage du millet.

- La première partie (*ma-hosgnas*) est chantée sur la voyelle [o] ; les deux suivantes, sur [u] ; la quatrième, sur [a].

- Enregistrement de Wu Rung-Shun (1987). N° d'archives : BM 995.015. Pour d'autres *pasi but but*, cf. les CD *The Songs of the Bunun Tribe*, The Music of the Aborigines on Taiwan Island, vol.1, Wind Records TCD 1501 ; et *Taiwan, Republic of China. Music of the Aboriginal Tribes*, Man of Music Archive, Jecklin-Disco JD 653-2.

(W.R.-S. et H.Z.)

Bourdon et ostinato

7. INDONÉSIE, Sulawesi [Toraja]

Lo'ko' Lemo, district de Rindingallo

- Chœur d'hommes *manimbon*. Titre : *Tarranmo taunna Puang*.

- Polyphonie à deux parties : le chœur formé de seize hommes chante un bourdon à l'unisson, tandis que le soliste brode à un intervalle de seconde au-dessus et au-dessous. Dans la partie non mesurée du début, les chanteurs modifient la structure du spectre harmonique en prononçant sur une même hauteur les voyelles [o-e-o].

- Exécuté autrefois lors de la plus grande fête des rites du soleil levant (*bua*), cérémonie destinée à la fécondité humaine, animale et végétale. Pendant un jour et une nuit, plusieurs chœurs invités chantaient sans discontinuer dans le même espace.

- Enregistrement de Dana Rappoport (1993) à Poka, lors de la consécration d'une église catholique. Extrait du CD *Indonésie, Toraja. Funérailles et fêtes de fécondité*, page 11 ; ©1995 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274 1004. (D.R.)

8. ALBANIE [Tosques]

Përmet, Albanie du Sud

- Chant *përmetarçe* ("à la façon de Përmet"), par un chœur d'hommes.

- Polyphonie à trois parties : le *marrësi* "guide le chant", le *prejtësi* "prend le relais" (seconde voix). Ces deux voix se répondent dans une large imitation et prennent appui sur un bourdon (*kaba*) "serré", réalisé sur la voyelle [e] par un petit chœur. Conformément à la tradition tosqe, le style est *rubato* (avec une large ornementation en yodel pour l'une des voix).

- Fêtes et festivals de folklore.

- Chant patriotique épico-lyrique, texte faisant l'éloge du Parti communiste.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1983). Extrait du CD *Albanie, Polypho-*

nies vocales et instrumentales, page 4 ; © 1989 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 897. (B.L.-J.)

9. NIGER [Peuls Bororo]

Environs de Niamey

- Chant de cour d'amour de la fête *gerewol*.
- Chœur d'hommes et de femmes à l'unisson ou en quintes constituant un bourdon d'où émergent des formules en ostinato. L'émission de la voix, naturelle, est soustendue progressivement par des battements de main réguliers.

- Lors de la fête annuelle du *gerewol*, les jeunes hommes, alignés sur un rang, exécutent une danse presque immobile, tout en chantant. Le chant s'interrompt régulièrement et les danseurs écarquillent les yeux pour les faire admirer et retroussent les lèvres pour montrer la blancheur éclatante de leurs dents. Aux spectateurs, sont mêlées des jeunes filles.

- Les paroles du chant invitent les jeunes filles à choisir parmi les chanteurs un compagnon pour la nuit.

- Enregistrement de Jean-Claude Lubtchansky (1974). N° d'archives : BM 975.012. Pour d'autres chants de *gerewol*, cf. le disque *Nomades du Niger, musique des Touareg, musique des Bororo*, Ocora Radio France OCR 29. (V.D.)

10. ÉTHIOPIE [Guji]

Yavello, province de Sidamo

- Chant de rite de passage masculin.
- La voix du soliste est soutenue par de multiples effets vocaux effectués par un chœur utilisant plusieurs formules en ostinato : alternance de la voix de poitrine et de la voix de fausset avec glissando ascendant, sifflements, respirations forcées.
- Chez les Guji, de nombreux rites sont liés au passage d'une classe d'âge à l'autre. Dans le cas présent, plusieurs jeunes hommes s'apprentent à passer dans la classe d'âge supérieure où l'interdiction de procréer est levée.
- Enregistrement de Jean Jenkins (1968). Extrait du disque *Éthiopie. Polyphonies et Techniques Vocales*, page B3 ; Ocora Radio France OCR 44. (V.D. d'après J. Jenkins)

11. GABON [Batéké]

Haut Ogooué

- Chant *oniugu*.
- Cinq voix d'hommes avec deux *sanzas* à dix lamelles, appelées chez les Batéké *esandji*. La polyphonie exécutée par le chœur témoigne de la recherche de timbres complexes qui est l'une des caractéristiques de la musique des Batéké. Les onomatopées et les sons divers accompagnés de frapements de mains des chanteurs cherchaient à imiter le cri de certains oiseaux,

ainsi que des ensembles de sifflets et de trompes qui ne sont plus actuellement en usage, mais qui sont évoqués par l'ostinato dans le grave se dégageant du tissu sonore très touffu des séquences avec le chœur. Entre ces séquences s'intercalent des interludes au cours desquels seule la voix du soliste intervient avec les instruments.

- Musique de divertissement.
- Enregistrement de Pierre Sallée (vers 1970). Extrait du disque *Gabon. Musiques des Mitsogho et des Batéké*, page B3 ; © 1975 Collection Musée de l'Homme, Ocora Radio France OCR 84. (M.B.)

Organisation parallèle, oblique ou contraire de deux voix**12. ÉRYTHRÉE [Rashaïda]**

El Aïn

- Musique de fête.
- Un chœur mixte exécute une formule mélodique en quintes parallèles. Celle-ci se répète régulièrement sur un rythme ternaire. L'émission de la voix est naturelle. A l'ensemble est associée une timbale faite d'une peau tendue sur une marmite.
- A l'occasion d'une fête, plusieurs centaines d'hommes sont groupés en demi-cercle face à un petit groupe de femmes entièrement voilées. Hommes et femmes chantent ensemble en dansant sur place.

- Enregistrement de Jean Jenkins (1967).
Extrait du disque *Ethiopie. Polyphonies et Techniques Vocales*, plage A2 ; Ocora Radio France OCR 44. (*V.D. d'après J. Jenkins*)

13. CÔTE D'IVOIRE [Baoulé]

Kpouébo, sous-préfecture de Toumodi

- Chant de femmes.
- Duo de deux fillettes de cinq et sept ans, et chœur de femmes. Polyphonie en tierces parallèles des deux solistes, et du chœur de sept femmes sous forme responsoriale. L'une des femmes joue d'un raqueur *aoko*, consistant en un bâtonnet denté passé à travers une noix, et muni d'un petit résonateur.
- Chant de divertissement.
- Enregistrement de Hugo Zemp (1965). Pour une autre pièce des mêmes chanteuses, cf. le CD *Côte d'Ivoire. Musique vocale baoulé*. Auvidis-Unesco D 8048.

(H.Z.)

14. CÔTE D'IVOIRE [Guéré]

Zioubli, sous-préfecture de Toulépleu

- Chant de labour des femmes.
- Sur une échelle pentatonique anhémitonique, deux solistes chantent, en parallèle de quarts, de longues phrases musicales sur de brefs *ostinati* émis par un petit chœur de quatre femmes (de sorte que cet exemple

aurait pu tout autant figurer dans la séquence précédente concernant l'ostinato). Ces dernières chantent en travaillant ; courbées en avant, elles manient des houes à manche court dont le mouvement régulier fournit le rythme de base. Les deux solistes ne travaillent qu'épisodiquement et se tiennent le plus souvent debout pour mieux chanter. Des interjections et des cris lancés par les femmes du chœur stimulent le travail.

- Chant de travail rythmant le maniement des houes et donnant de l'élan et de la force aux laboureurs.

- Enregistrement de Hugo Zemp (1965). Extrait du disque *Musique Guéré, Côte d'Ivoire*, plage A2 ; © 1971 Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 764.

(H.Z.)

15. MACÉDOINE

İstibanja, Macédoine orientale

- Chant *dodole* (nom de l'esprit de la pluie auquel s'adressent les chanteuses et, par extension, de ce type de chant), exécuté par trois femmes.

- Polyphonies à deux parties : une chanteuse "mène" le chant, les deux autres réalisent le bourdon à l'unisson. Chaque distique se termine par un aboutissement à l'unisson des trois chanteuses et par un bref cri en glissando, caractéristique de la polyphonie macédonienne et bulgare. On notera la transla-

tion progressive vers l'aigu en cours d'exécution qui semble volontaire et contrôlée.

- Exécuté jusqu'à il y a une trentaine d'années par des femmes ou des jeunes filles en cortège dans les rues. Chant destiné à faire venir la pluie.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob et Jacques Bouët (1990). N° d'archives : BM 993.015. (B.L.-J.)

16. VIETNAM [Nùng An]

Lang Trên, province de Cao Bang

- Chant de travail alterné, *xi*.

- Ce type de chant de la minorité ethnique des Nùng An est normalement exécuté en alternance par deux garçons et deux filles. Ici, on n'entend que les voix de deux jeunes garçons. La première voix commence sur la tonique ; puis quelques secondes plus tard la seconde voix de même intensité et de même timbre la rejoint à l'unisson. La première voix chante par la suite deux degrés distants d'une tierce mineure, tandis que la seconde voix chante une mélodie entre la tonique et la quinte, ce qui crée des intervalles de quinte, quarte, tierce et seconde avant de terminer la phrase musicale à l'unisson. Ces deux voix exécutent une montée graduelle au cours du chant.

- Le texte de ce chant raconte les difficultés et les joies de la vie quotidienne.

- Enregistrement de Patrick Kersalé

(1993). N° d'archives : BM 995.011. Pour d'autres chants des Nùng An, cf. le CD *Vietnam. Chants des minorités des Hauts Plateaux du Nord*, Peuples PEO CD-826.

(T.Q.H. d'après P. Kersalé)

Accords

17. ITALIE, Sardaigne

Bitti, province de Nuoro

- Chant *tenore* (mot désignant le chœur polyphonique du centre de la Sardaigne) ; danse (*ballu*) exécutée *a cappella* par le "Coro di Bitti".

- Quatre hommes. Pour mieux percevoir le rôle et la couleur des voix, il a été demandé aux chanteurs de différer l'entrée de chacune des parties. Successivement : *bassu, contra, boghe, mesa boghe*. Cette polyphonie est fondée sur l'accord parfait majeur. La *boghe* porte le texte, les trois autres voix font le *cuncordu* (le "chœur") en utilisant des formules syllabées sans signification. Le choix des consonnes est soumis aux nécessités du rythme ; les voyelles sont de couleurs différentes de façon à remplir largement le spectre sonore : timbre aigu pour la *mesa boghe* (jeu des voyelles [i] et [e]), timbre plus grave pour le *bassu* et le *contra* ([a], [ɛ], [o]).

- Se chante en compagnie : fêtes, repas, etc.

- “Viens, donne-moi ta main, à moi qui suis inconsolé”.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1992). N° d'archives : BM 993.017. Pour d'autres enregistrements de chants *tenore*, cf. le CD *Polyphonies de Sardaigne*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 760. Bibliographie : B. Lortat-Jacob, “En accord. Polyphonies de Sardaigne : quatre voix qui n'en font qu'une”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 6, 1993. (B.L.-J.)

18. ITALIE, Sardaigne

Castelsardo, province de Sassari

- Chœur (*coro*) de la Semaine Sainte, par les confrères de l'*Oratorio di Santa Croce*.

- Quatre hommes. Technique de *falsobordone* fondée sur l'accord parfait et des parties parallèles de quatre voix isorythmiques (*basu, contra, bogi, falzittu*). Système plurimodal sans préparation des modulations. Le timbre de chacune des voix est particulièrement travaillé de façon à ce que leurs harmoniques se combinent et se renforcent les uns les autres pour produire une voix fusionnelle, dite *quintina*, à l'octave de la *bogi*. Cf. sonagramme, figure 16.

- Pendant la Semaine Sainte, durant la procession du Lundi Saint.

- Texte en latin de tradition orale évoquant les principaux moments de la Passion du Christ.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob et Giuseppe Brozzu (1995). N° d'archives : BM 993.016. Pour d'autres enregistrements du répertoire de Castelsardo, cf. le CD *Sardaigne, Polyphonies de la Semaine Sainte*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 936. Bibliographie : B. Lortat-Jacob, *Canti di Passione*, Rome, Libreria musicale italiana, 1996.

(B.L.-J.)

19. FRANCE, Corse

Piedicorte di Gaggio, Corse du Sud

- Chant *paghiella* par M. Casanova, Xavier Vecchierini et Xavier Arrighi.

- Polyphonie à trois parties composées 1) d'une *secunda* : voix soliste ayant un rôle dominant, entonnant le texte et réalisant de nombreux ornements (*rucada*) ; 2) d'une *terza* (à la tierce supérieure) à fonction ornementale, et 3) d'une *bassa* fournissant les principaux appuis de tonalité.

- Se chante en compagnie et dans des rapports d'amitié.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1968). N° d'archives : BM 975.016. Pour d'autres *paghiella*, cf. le coffret de trois disques *Musique Corse de tradition orale*, Bibliothèque Nationale, Archives sonores de la Phonothèque Nationale, APN 82-1/2/3. (B.L.-J.)

20. GÉORGIE, Svanétie

Lat'ali, Haute Svanétie

- Chant funéraire *zär*, par un chœur informel de sept hommes. Version du village de Lengheri.

- Polyphonie à trois parties construite sur une succession d'accords, essentiellement de tierce/quinte, quarte/quinte et quinte/septième, émis en une montée effectuée graduellement au cours de l'émission d'un son et également par micro-paliers. L'émission vocale des parties médiane et supérieure, exécutées chacune par un seul chanteur, se caractérise par différentes sortes de glissandi liés à l'intonation des cris interjectifs de douleur. Des inflexions micro-tonales sont fréquentes dans les chants svanes comme dans d'autres régions de Géorgie. Les caractéristiques des voyelles sont exploitées afin d'obtenir des jeux de timbres liés aux hauteurs et à l'intensité. L'alternance vocalique [a, o, e] et [i, u] et le changement de timbre sur une même voyelle marquent le rythme des accords successifs. La partie médiane, *māzērv* "menant" ou *mābne*, introduit le chant et émet les notes du premier accord chanté avec la basse *bān* et la partie aiguë *meč'em* "suivant". En arrière-plan, les cris interjectifs lancés à l'unisson par l'ensemble des femmes entourant le défunt ponctuent les lamentations d'une pleureuse.

- Exécuté le jour de l'inhumation dans la cour de la maison du défunt, pendant le transport du mort et au cimetière, le *zär* est pour les Svanes un "signe d'avertissement", un "cri d'alarme". Il "dit" l'état de choc moral en modelant la forme des interjections, alors que les pleureuses chantent en vers, s'adressant aux morts et transmettant leur parole aux vivants.

- Chant constitué essentiellement du cri de douleur *waj* sous diverses formes stylisées.

- Enregistrement de Sylvie Bolle Zemp à Lat'ali lors de funérailles (1991). Coll. privée S.B.Z. Pour d'autres chants funéraires, cf. le CD *Géorgie. Polyphonies de Svanétie*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 990. Bibliographie : S. Bolle Zemp, "Mehrstimmige Wehschreie. Ein Begräbnisgesang von Svanetien", *Georgica* 20, 1997. (S.B.Z.)

Contrepoint et techniques combinées

21. ÎLES SALOMON, Malaita ['Aré'aré] Hauhari'i

- Lamentation funèbre, *aamamata*, par Aaresi et Ii'eresi. Titre : *Aamamata na Kaukauraro*, "Lamentation {composée} par Kaukauraro".

- Duo de femmes. Contrepoint à deux parties. La voix principale dénommée *pau ni 'au*, “tête de musique”, ou *pau ni nuuha*, “tête de chant” (canal gauche de l'enregistrement), chante les paroles ; la seconde, *aarita'i* (canal droit), chante la bouche fermée ou entrouverte, prononçant la voyelle [e]. La forme de la pièce est ABAB CBCB, exécutée ici trois fois. Alors que la seconde voix reste entièrement dans le registre de tête, la voix principale chante seulement le segment A en voix de tête, les autres segments en voix de poitrine.

- Les lamentations funèbres sont chantées lors d'un décès, et en souvenir du disparu.

- Les paroles se réfèrent à une femme du nom de Pisini'a qui s'est noyée dans une rivière.

- Enregistrement de Hugo Zemp (1977). N° d'archives : BM 979.038. Pour d'autres chants du répertoire féminin, cf. le CD *Îles Salomon. Musiques intimes et rituelles 'aré'aré*. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274 963. Bibliographie : H. Zemp, *Écoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Îles Salomon)*, Paris, Gallimard, 1995. (H.Z.)

22. TAIWAN [Amis]

Feng Ku, district de Tai-Tung

- Chant de sarclage, *miololt alaliu*.

- Contrepoint à trois parties, par trois chanteurs. Le chanteur principal chante seule la première phrase de chaque strophe, puis entrent successivement la deuxième voix chantée par une femme, et la troisième voix, par un homme. A la fin de chaque strophe, les trois parties se rejoignent à l'unisson.

- Chanté le soir au village lors de la période du sarclage du millet et du riz.

- Les paroles, évoquant l'arrachement des mauvaises herbes, ne sont chantées qu'au début de chaque strophe par le chanteur principal ; dès que la deuxième voix entre, elles sont relayées par des syllabes sans signification.

- Enregistrement de Wu Rung-Shun (1992). Extrait du CD *Polyphonic Music of the Amis Tribe*, page 11, *The Music of the Aborigines on Taiwan Island*, vol. 2, ©1993 Wind Records TCD-1502.

(W.R.-S. et H.Z.)

23. GÉORGIE, Gourie

Chokhatauri

- Chant de table, *supruli*, par Avto Makharadze, Wazha Gogoladze, Ladimer Berdzenishvili. Titre : *Lataria*, “Loterie”.

- Trio d'hommes. Polyphonie de Gourie à trois voix : voix principale *modzakhili* dans la tessiture moyenne ; voix supérieure *tskheba*, “commençant” ; voix inférieure

bani, “basse”. Ce chant comporte alternativement des parties où la conduite des voix est horizontale, et des parties où elle est verticale, mettant en évidence une texture ou mélodique ou harmonique. Les parties horizontales sont chantées sur des syllabes sans signification ; les parties verticales, avec un texte. A la fin du chant, les trois voix se rejoignent à l'unisson.

- Les chants de table sont chantés lors de banquets.

- Ce chant fut créé à la fin du 19^e siècle à l'occasion d'une compétition d'ensembles vocaux de Gourie. Un texte bien connu servit de base à une improvisation par trois hommes, d'où le titre “Loterie”. Le texte, emprunté au célèbre poète du Moyen Âge, Shota Rustaveli, est une méditation poétique sur l'amour.

- Enregistrement de Susanne Ziegler et Edisher Garakanidze. N° d'archives : BM 995.010. Bibliographie : S. Ziegler, “Une perspective historique sur la polyphonie géorgienne”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 6, 1993. (S.Z.)

24. ITALIE

Gênes

- Chant *trallallero*, chanté par une dizaine d'hommes. Titre : *La partenza* (“Le départ”), pièce maîtresse du répertoire.

- Polyphonie ayant hérité d'apports sa-

vants récents : emprunts aux harmonies et fanfares et art du *bel canto*. Elle comprend cinq parties principales : 1) *tenore*, entonnant en premier ; 2) *baritono*, réalisant un contre-chant ; 3) voix de *donna*, de femme, dite aussi de *contralto* ; 4) *chitarra*, imitation de l'instrument par la voix – les doigts devant la bouche servent à modifier le son ; 5) *basso*, parties librement doublées fournissant la base harmonique.

- Traditionnellement chanté par les dockers du port de Gênes, le *trallallero* est exécuté depuis quelques années en situation de concert.

- “En partant de Paris pour aller à Livourne, nous marchions jour et nuit, toujours pensant à toi...”

- Enregistrement de Alan Lomax (1954), déposé à l'Accademia Santa Cecilia, Rome. Publié également sur un disque Columbia-Unesco KL 5173. (B.L.-J.)

25. ALBANIE [Labs]

Vlorë, Albanie du Sud

- Chant *himarioçe* (dans le style de Himara) par un chœur composé d'une dizaine de chanteurs ayant l'habitude de se produire ensemble.

- Quatre parties : 1) *marrësi* (litt. “celui qui prend”) ; 2) *kthyesi* (“celui qui retourne”) entrant après le *marrësi* à la seconde inférieure sur des voyelles [ɛ] ou [o] en voix de

fausset ; 3) le *kaba*, bourdon toujours réalisé par plusieurs chanteurs ; 4) *bedhësi* (“celui qui relance”), voix solo évoluant principalement à la tierce mineure supérieure du *kaba*. Les parties textuées, chantées par le *marrësi*, se prolongent par des dissonances en seconde aboutissant en fin de strophe à l'unisson. Cf. sonagramme, figure 15.

- Fêtes et festivals de folklore.

- Texte provenant d'une ballade épico-patriotique évoquant la lutte contre le pouvoir ottoman.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1983). Extrait du CD *Albanie. Polyphonies vocales et instrumentales*, page 1 ; © 1989 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274897.

(B.L.-J.)

26. RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE [Pygmées Aka]

Sous-préfecture de Mongoumba, préfecture de la Lobaye

- Musique de divination *bondo*. Titre : *Diye*.
- Chœur mixte et accompagnement rythmique (battements de mains, deux tambours, deux paires de lames de métal entrechoquées, hochet et sonnailles). Après l'incipit yodelé du soliste, les voix du chœur entrent successivement pour aboutir à un contrepoint complexe formé de

quatre parties principales fortement variées : *motangole*, “celui qui compte” (qui chante les paroles) ; *ngue wa lembo*, “la mère du chant” ; *osese*, “en dessous” ; *diyei*, “yodel”.

- Rituel de divination pour déterminer la cause d'un désordre dans la vie de la communauté.

- Enregistrement de Simha Arom (1971). Extrait du CD *Centrafrique. Anthologie de la musique des Pygmées Aka*, page 9 (CD 2) ; © 1980/1987 Ocora Radio France C 559012/13. Bibliographie : Susanne Fürniss, “Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka”, in : C. Meyer (éd.), *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Paris, Créaphis 1993.

(S.F. d'après S. Arom)

27. RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE [Banda Linda] Région d'Ippy

- Chœur imitant un orchestre de trompes.
Titre : *Tete*.

- Chœur de dix hommes. Par entrées successives, de l'aigu vers le grave, les chanteurs imitent le jeu des trompes – en hoquet – et leurs timbres respectifs. Selon le registre et la matière de la trompe imitée, la coloration des voix, plus ou moins nasalisée, est claire pour les trompes en corne et sombre pour les trompes graves en bois.

- L'orchestre de trompes, quant à lui, est lié à l'initiation des jeunes gens. Allusion aux gestes symboliques qui marquent pour les circoncis la fin de la période de retraite et leur entrée dans la communauté des adultes.

- Enregistrement de Simha Arom et Geneviève Dournon-Taurelle (1964-67). Extrait du disque *Musiques Banda*, page B8-d ; © 1971 Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 765. Bibliographie : S. Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, SELAF, 1985. (S.F. d'après S. Arom)

28. ÉTHIOPIE [Dorzé]

Province de Gamu-Goffa

- Chant *edho* (terme générique utilisé pour désigner le chant polyphonique). Titre: *Wo Guce* (nom du chant et de ses premières paroles).

- Polyphonie à six parties construite sur de brèves périodes musicales formant une sorte de mosaïque sonore. Elle est ici exécutée par une douzaine de chanteurs :

- a) un chœur responsorial (*yetsa as*) qui chante le texte principal ;
- b) des voix solistes : 1) *aifé*, "le premier" (ou "ainé") ; 2) *kaletso*, "le deuxième" ou "le plus jeune", prolongeant la première voix par des formules mélodiques du *aifé* ; 3) *ban'é*, litt. "celui qui rote", devant son

nom aux sons brefs, fortement attaqués, qu'il produit en contretemps sur une seule note ; 4) *dombé*, "celui qui recouvre" les interventions du *ban'é* ; 5) *pilé*. Les *pilé* sont des voix libres, en nombre illimité, qui n'entrent pas dans la métrique d'ensemble et se surajoutent à la mosaïque constituée par les autres voix.

- Chanté lors du passage au rang de dignitaire (*halak'a*) et pour les grandes fêtes.

- Référence aux attributs du nouvel *halak'a* et aux ancêtres éponymes des Dorzé.

- Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob (1975). Extrait du CD *Éthiopie. Polyphonies des Dorzé*, page 3 ; © 1977/1994 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274 646.

(B.L.-J.)

29. ÎLES SALOMON, Bellona (Mungiki) (Polynésie périphérique)

- Chant de danse rituel *suahongi*, par un groupe de douze hommes originaires de l'île de Bellona, mais habitant Honiara, la capitale des Îles Salomon. Chanteurs dirigeants : Jason Ngiusanga, Momoka et Tepuke.

- Dans cet extrait, deux catégories de chants autonomes sont exécutés simultanément : *huatanga* par dix hommes (canal gauche de l'enregistrement), et *pese* par deux hommes (canal droit). L'échelle musicale, le rythme, le tempo, mais aussi

le texte sont différents, la coordination se faisant en fin de cycles. Pendant qu'une phrase (A) suivie d'une exclamation (s) est chantée deux fois dans la partie *huatanga* (AsAs), quatre vers et un refrain (z) sont exécutés dans la partie *pese* (AAAAz). Ce cycle est repris trois fois.

- Le *suahongi* appartenait au rituel de la distribution de nourriture lors des fêtes. Il est considéré comme ayant été apporté par les premiers immigrants de Bellona venant de Polynésie occidentale, il y a vingt-cinq générations.

- A l'exception de quelques mots isolés, le texte du chant n'est pas compris aujourd'hui.

- Enregistrement de Jane Mink Rossen et Hugo Zemp (1974). Extrait du disque *Polynesian Dances of Bellona (Mungiki), Solomon Islands*, page A1 ; ©1978 Ethnic Folkways FE 4274. Bibliographie : J. M. Rossen, "The *Suahongi* of Bellona : Polynesian Ritual Music." *Ethnomusicology* 22(3), 1978. (H.Z. d'après J. M. Rossen)

sans coordination volontaire des deux voix.
 - Chanté ici pendant le tressage d'un filet.
 - Enregistrement de Artur Simon (1976). Extrait du coffret *Musik aus dem Bergland West-Neuguineas, Irian Jaya*, page 19 (CD 4) ; © 1993 Museum Collection Berlin, CD 20 (CD 4).

(H.Z. d'après A. Simon)

30. INDONÉSIE, Irian Jaya [Eipo]

(Nouvelle-Guinée occidentale)

- Chant individuel dénommé *dit*, par Ginto et Kuto.

- Les deux jeunes filles de onze ans enchaînent librement des séquences de chants,

LA PHONATION

Anatomie

L'appareil vocal, ou système phonatoire, comprend quatre éléments principaux fonctionnant en étroite synergie pour produire la parole et le chant. Ce sont, dans l'ordre de l'élaboration sonore :

1. la soufflerie ;
2. le vibreur ;
3. les résonateurs ;
4. le système articulateur.

La soufflerie est constituée d'un réservoir d'air – les poumons – actionné par les muscles du thorax et de l'abdomen, et d'un canal, la trachée artère, qui conduit l'air aux cordes vocales ; le vibreur est le larynx ; les résonateurs sont formés par le pharynx et la bouche ; le système articulateur se compose principalement de la langue, des dents, des lèvres, de la mandibule et du voile du palais. Ces éléments sont placés sous l'étroite dépendance du système nerveux central, qui en assure la coordination.

Il est remarquable qu'aucun des organes concernés n'a pour fonction première la phonation, et qu'ils assument tous une tâche prioritaire, c'est-à-dire biologiquement vitale. En effet, le rôle de la soufflerie est d'abord l'oxygénation du sang ; le larynx, situé au carrefour des voies aériennes et digestives, sert de sphincter aux voies respiratoires ; quant au conduit pha-

ryngo-bucco-nasal, il est requis en premier lieu pour la mastication mais aussi pour la respiration. La phonation n'apparaît donc qu'à titre d'adaptation fonctionnelle secondaire et, contrairement à l'audition, ne possède pas originellement de système propre.

Production du son

Les cordes vocales vibrent librement sous l'effet du courant d'air issu des voies pulmonaires. Les forces agissantes dans la production phonique sont principalement la *pression d'air* sous-glottique régulée par l'action combinée des muscles abdominaux et du diaphragme, la *contraction* des cordes vocales, ce qui accroît leur rigidité, ainsi que leur *allongement* (tension passive) par d'autres muscles (les crico-thyroïdiens). Un cycle de fonctionnement se décompose schématiquement en six phases, à partir de la position phonatoire, c'est-à-dire glotte fermée :

1. augmentation de la pression sous-glottique ;
2. ouverture de la glotte sous l'effet de cette pression ;
3. sortie d'une bouffée d'air dans la cavité pharyngo-buccale ;
4. diminution de la pression sous-glottique ;
5. entrée en action des forces de rappel élastique des cordes vocales ;
6. fermeture de la glotte ;

après quoi le cycle recommence. Rappelons qu'un cycle n'est pas un son en lui-même, mais un mouvement complet d'ouverture et de fermeture de la glotte, dont la répétition, un certain nombre de fois par seconde, crée pour l'oreille un signal audible.

L'étendue des voix humaines recouvre presque cinq octaves, de l'extrême grave – moins de 60 Hz pour certains moines tibétains –, au suraigu avec plus de 1 500 Hz pour les voix féminines les plus élevées.

Le larynx ne produit donc pas de sons simples, ni même directement de spectres harmoniques, mais délivre des bouffées d'air, impulsions décomposables elles-mêmes en un spectre continu, sorte de bruit blanc très bref, de nature non harmonique. La fréquence (le nombre de cycles par seconde), la force (l'énergie cinétique) et la forme (profil dynamique, composition spectrale) de ces impulsions déterminent respectivement la hauteur, l'intensité et le timbre du son laryngé primaire. Les impulsions traversent ensuite les cavités pharyngo-buccales, y créant un effet de résonance qui les allonge temporellement, les fusionne, donnant ainsi la sensation d'un son continu. La nature discrète de cette onde sonore peut être montrée en ralentissant progressivement un enregistrement vocal : la voix devient rauque, puis « granuleuse », jusqu'à n'être

plus constituée que de petites explosions correspondant à la sortie des bouffées d'air.

Résonateurs

Les cavités de résonance sont pour l'essentiel responsables du timbre de la voix. Leur originalité, par rapport aux caisses de résonance des instruments de musique, est leur faculté de changer – dans de larges proportions – de forme, de volume, et même de texture, par une humidification variable, avec pour conséquence des modifications dans l'amortissement des ondes fort difficiles à évaluer, assurant ainsi au son vocal une variété acoustique sans équivalent. Les principaux résonateurs sont le pharynx et la bouche ; les fosses nasales jouent un rôle modeste en tant que résonateurs, et les sinus, contrairement à une opinion largement répandue, n'ont aucune fonction dans la phonation.

La hauteur du son augmente avec la tension et la rigidité des cordes vocales, et l'intensité avec la pression sous-glottique. Dans ces conditions, il existe nécessairement une interférence entre ces deux paramètres. Ce fait est constaté dans le beuglement des bovins (!) où l'accroissement d'intensité s'accompagne d'une déviation du son vers l'aigu.

De nombreux réglages d'ordre physiologique interviennent dans le contrôle de la production vocale, entraînant certaines

interférences entre les paramètres sonores : ainsi, par exemple, la fréquence vibratoire augmente d'une part avec la tension (allongement) et la rigidité (contraction) des cordes vocales, et l'intensité avec la pression sous-glottique, pouvant elle-même provoquer une déviation du son vers l'aigu. Une telle interférence s'observe couramment chez l'homme, comme le soulignent certaines locutions décrivant la colère : « élever la voix » ou « monter le ton » concernent tout à la fois la hauteur et l'intensité. Si la technique vocale peut pallier ces interférences et permettre de chanter à la fois aigu et *piano* ou de filer les sons, cela reste difficile, notamment chez les hommes où il est rare d'entendre un ténor émettre un contre-ut de poitrine dans la nuance *pp*.

Registres

Lorsqu'un sujet masculin parcourt la totalité de l'étendue de sa voix, par exemple du grave à l'aigu, sans contrôle particulier, le timbre n'en reste pas homogène d'un bout à l'autre, et il se produit une brusque modification de couleur à la fin du médium ou au début de l'aigu : la voix change de timbre, ressemblant un peu à celle d'une femme. Ce phénomène est appelé changement de registre. Traditionnellement, dans le vocabulaire des chanteurs, les registres sont désignés par des noms imagés, tels que voix de poitrine, voix de fausset, *falsettone*,

voix de tête, voix mixte, et d'autres encore. Cependant, si tous les spécialistes sont aujourd'hui d'accord pour admettre l'existence de plusieurs registres dans la voix humaine, les opinions diffèrent quant à leur nombre, leur nature ou leur origine. L'observation physiologique, toutefois, révèle que lorsqu'une voix monte du grave à l'aigu, au moment du changement de registre, les cordes vocales changent subitement d'aspect, délimitant ainsi deux formes vibratoires fondamentales et nettement différenciées : les cordes s'accolent soit en bourrelets épais, soit en lames minces. Il en découle une définition objective, ne reposant ni sur l'étendue vocale, la fréquence et le timbre des sons, ni encore sur la résonance – réelle ou ressentie subjectivement – de telle ou telle partie du corps, comme le laisse pourtant supposer la terminologie traditionnelle : un registre est l'ensemble des sons produits dans une même configuration laryngée.

Le **chant occidental** dans son expression la plus élaborée, c'est-à-dire dans l'art classique et lyrique, s'est principalement développé dans quatre directions : la puissance, la recherche de l'aigu, l'homogénéité et la pureté de l'émission. La puissance contrôlée permet de dominer, sans danger pour la voix, un orchestre symphonique dans une salle de 3000 personnes. Chez les

femmes, la recherche de l'aigu a conduit à des hauteurs vertigineuses (contre-fa de *colorature* de La Reine de la Nuit et même contre-sol dans l'Air *Popoli di Tessaglia* K 316 de Mozart). Quant aux hommes, ils durent apprendre à atteindre le contre-ut de poitrine. Et c'est bien ce culte pour l'aigu qui aboutira aux XVII^e et XVIII^e siècle à l'avènement des castrats. L'homogénéité est obtenue par la spécialisation des voix à l'intérieur de catégories vocales étendues, les chanteurs prenant soin de masquer la rupture naturelle entre les registres. Quant à la pureté de l'émission, elle vise à lisser la voix et à en éliminer totalement le souffle et l'aspérité.

Les **musiques traditionnelles** se sont développées dans des directions différentes et ont exploité toute une gamme de ressources vocales inconnues ou considérées comme des défauts dans l'art occidental.

Bibliographie sommaire

Cornut (G.), *La voix*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

Cross (R.) éd., *La voix dévoilée*, Paris, Éditions Romillat, 1991.

Habermann (G.), *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Psychologie und Hygiene*, Stuttgart, Georg Thieme Verlag, 1978.

Le Huche (F.), *Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*, Paris, Masson, 1984.

Miller (R.), *La Structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant*, trad. fr., Paris, IMPC, La Villette, 1990.

Proctor (D. F.), *Breathing, Speech and Song*, New York, Springer-Verlag, 1980.

Reid (C. L.), *A Dictionary of Vocal Terminology*, New York, Joseph Patelson Music House, 1983.

Vennard (W.), *Singing. The Mechanism and the Technic*, New York, Carl Fisher, 1967.

GLOSSAIRE

des principaux termes techniques

Accord (polyphonie en accords) : se caractérise par une simultanéité de trois ou plusieurs sons dont l'organisation implique un contrôle des intervalles superposés.

Ambitus : distance entre le son le plus grave et le plus aigu d'une pièce musicale ou d'une partie de la polyphonie (cf. Étendue).

Anche : selon la définition de l'acousticien H. Bouasse, une anche se définit comme "tout appareil dont la vibration est entretenue par un courant gazeux et qui réciproquement détermine une périodicité de forme ou de débit dans ce courant". Dans le cas de l'appareil phonatoire, les cordes vocales peuvent être assimilées à des anches mises en vibration par la colonne d'air sous-glottique qu'elles découpent en bouffées successives pour créer un son.

Antiphonie : se réfère à deux groupes vocaux différents qui alternent et se répondent. Il ne s'agit pas rigoureusement de polyphonie au sens propre puisque il n'y a pas nécessairement superposition, mais l'intention, si l'on peut dire, est déjà plurielle dans la mesure où aucun des deux chœurs n'incarne la totalité musicale à lui tout seul.

Bandes ventriculaires : l'ensemble du larynx – y compris les cordes vocales – est tapissé d'une fine muqueuse, dont deux replis, au-dessus du plan glottique, constituent les bandes ventriculaires, ou fausses cordes vocales, délimitant ainsi deux petites cavités appelées ventricules de Morgagni.

Bourdon : une polyphonie avec bourdon se différencie de la diaphonie – et particulièrement du mouvement oblique – en ce que l'une des parties évolue par longues tenues sur une seule note, généralement grave. Le bourdon, qui peut être simple ou multiple, procure une assise aux autres voix, comme l'*ison* de l'office byzantin. Dans la musique classique indienne, il fournit une référence harmonique constante en prenant une fonction de tonique.

Canon : forme de contrepoint se caractérisant par un décalage temporel constant entre des voix identiques ou apparentées.

Contrepoint : englobe tous les cas de superposition de lignes mélodiques différenciées sinon autonomes.

Cordes vocales : ensemble complexe constitué de muscles et de ligaments recouvert par la muqueuse laryngée. Les cordes vocales sont au nombre de deux, une gauche et une droite, et peuvent se

contracter, augmenter leur rigidité, être allongées passivement par les muscles crico-thyroïdiens, ou encore être pressées l'une contre l'autre pour obturer la glotte.

Coup de glotte : l'attaque précise d'un son vocal suppose une étroite coordination non seulement entre différents groupes de muscles du larynx (particulièrement inter-aryténoïdiens et crico-aryténoïdiens), mais aussi avec les forces expiratoires. Le « coup de glotte » désigne une attaque résultant d'une désynchronisation, provoquant une sortie prématurée d'air ou une brusque variation de hauteur.

Diaphonie : consiste à superposer plusieurs voix homorythmiques séparées par un intervalle quelconque (souvent tierces, quarts ou quintes). Les parties peuvent rester *parallèles* (diaphonie véritable), se mouvoir en *mouvements contraires* (le déchant de la musique médiévale occidentale) ou en *mouvements obliques* (une voix restant fixe quand l'autre se déplace).

Dynamique : désigne, dans un signal sonore, le rapport (exprimable en décibels) entre les intensités les plus faibles et les intensités les plus fortes. La dynamique est différente du *niveau* (ou intensité) et ne doit pas être confondue avec lui : ainsi, deux musiques au caractère très différent, par exemple une berceuse et des cris forte-

ment modulés peuvent avoir la même dynamique dès lors que leurs nuances varient peu.

Étendue : ensemble des sons, du plus grave au plus aigu, qu'une voix est capable d'émettre.

Formant : zone d'énergie renforcée dans un spectre, le plus souvent par résonance. Certains composants sont amplifiés au détriment d'autres, avec pour conséquence une modification du timbre initial : une voyelle, par exemple, est le produit de deux formants, l'un d'origine buccale, l'autre d'origine pharyngée ; le rapport entre les deux formants détermine la nature de la voyelle. D'une façon générale, le timbre vocal n'est autre qu'une distorsion dans un sens souhaité de la fourniture laryngée primaire.

« Fry » : désigne un type d'émission vocale rauque et rugueuse, caractérisé par une vibration à très basse fréquence de l'épiglotte, de la luette et des bandes ventriculaires, modulant, en quelque sorte la fréquence principale. A titre d'exemple, Ida Cox et surtout Louis Armstrong utilisèrent largement la voix « fry ».

Glotte : espace ou fente plus ou moins ovale délimité par les bords internes des cordes vocales venant s'accoler l'une contre

l'autre. La forme et la taille de cette ouverture varient en fonction du comportement vibratoire des cordes vocales, c'est-à-dire principalement de la hauteur, du registre et de l'intensité.

Harmoniques : cf. *Spectre sonore*.

Hertz : unité acoustique de fréquence (Hz en abrégé) mesurant le nombre de cycles par seconde : pour chanter un *la* à 440 Hz, les cordes vocales doivent s'ouvrir et se fermer 440 fois par seconde.

Hétérophonie : forme élémentaire de polyphonie naissant de la superposition de lignes mélodico-rythmiques peu différenciées. L'hétérophonie procède par enrichissement d'une ligne unique où la même voix apparaît sous différentes formes. L'hétérophonie peut provenir de l'approximation de l'exécution (hétérophonie "involontaire") ou au contraire être le fruit d'une recherche esthétique.

Homophonie : procédé de chant collectif où les exécutants chantent à l'unisson (ou à l'octave dans le cas de voix mixtes). Quelquefois le terme est utilisé lorsque d'autres intervalles simultanés sont exécutés selon un même rythme, mais il est préférable dans ce cas d'employer le terme *homorythmie*.

Homorythmie : procédé polyphonique dans lequel toutes les parties chantent sur le même rythme.

Hoquet : procédé polyphonique dans lequel des silences répartis dans une partie musicale sont comblés par les sons d'une autre partie, et *vice versa*. Le hoquet concerne au minimum deux voix, mais peut intéresser tout un ensemble vocal ou orchestral comme dans certaines musiques africaines.

Isorythmie : répétition d'une figure rythmique, indépendante de la mélodie, dans une ou plusieurs parties de la polyphonie.

Larynx : élément vibreur du système phonatoire, sa fonction consiste à créer une discontinuité dans la colonne d'air expiratoire afin d'engendrer une onde sonore. Situé à l'entrée de la cavité pharyngienne, le larynx constitue l'extrémité supérieure de la trachée artère. C'est un ensemble de cartilages articulés, reliés entre eux par des ligaments et des muscles (dont les cordes vocales), l'ensemble étant tapissé d'une fine muqueuse. Ses liaisons musculaires, avec la partie supérieure du thorax d'une part et la base du crâne et le maxillaire inférieur d'autre part, lui assurent une grande mobilité, surtout verticale.

Mélisme : ornementation mélodique émise en dehors de l'appui de la syllabe. L'adjectif *mélismatique* s'oppose à *syllabique*, qui implique une seule note par syllabe.

Pharynx : cavité verticale située entre le larynx et la bouche, sous l'épiglotte, dont la forme ressemble à un entonnoir. Le pharynx, ou arrière-gorge, se divise de bas en haut en trois étages, l'hypo-pharynx, l'oropharynx et le rhino-pharynx. L'hypo-pharynx contient le dispositif laryngé et communique avec l'œsophage : c'est le carrefour des voies aérienne et digestive. L'oropharynx part du sommet de l'épiglotte et s'étend jusqu'au voile du palais ; il comprend les piliers, de part et d'autre de la base de la langue, qui se rejoignent à leur sommet en une arcade d'où pend un petit appendice charnu, la luette. Le rhino-pharynx (ou naso-pharynx) se situe derrière le voile du palais et communique avec les fosses nasales. Les parois du pharynx sont de nature musculaire, ce qui permet des contractions, rétrécissements ou allongements, susceptibles de modifier le volume de la cavité et par suite sa fréquence propre et le timbre des sons.

Ostinato : courte formule mélodico-rythmique systématiquement répétée. L'ostinato peut se combiner avec d'autres techniques polyphoniques.

Polyphonie : ensemble des procédés consistant à mettre en œuvre plusieurs voix simultanément. Les techniques utilisées peuvent se ramener à quelques principes de base (cf. Accords, Bourdon, Canon, Contrepoint, Diaphonie, Homorythmie, Ostinato, Tuilage).

Registre : ensemble des sons émis dans une même configuration laryngée. Afin de lever toute ambiguïté terminologique, il est préférable de parler de *mécanisme*. Le mécanisme 1 correspond à la voix de poitrine, le mécanisme 2 aux phénomènes du fausset en général. Les autres mécanismes, parfois nommés 0 et 3, sont plus rares et correspondent à la voix de Stroh bass et à celle de sifflet.

Résonateur : la fréquence propre d'un résonateur, c'est-à-dire celle qu'il émet spontanément lorsqu'il est excité, est directement proportionnelle à sa surface d'ouverture, et inversement proportionnelle à sa longueur et à son volume. Dans le cas de l'appareil phonatoire, les cavités pharyngobuccales constituent un ensemble de résonateurs ouverts à chaque extrémité – surface de la bouche et hypo-pharynx – de longueur variable essentiellement en fonction de la position du larynx, et dont le volume varie dans des proportions importantes, surtout par l'action de la langue.

Sifflet laryngé : à l'opposé du *strobass*, le sifflet laryngé permet l'émission de sons suraigus et stridents. L'onde sonore n'est pas produite par le mouvement des cordes vocales : la fermeture de la glotte est imparfaitement réalisée, laissant une fente étroite au travers de laquelle passe de l'air, en sifflant comme dans un biseau. Les enfants émettent facilement les sons de sifflet, de même que certains adultes. La hauteur de tels sons est difficilement contrôlable. Le sifflet laryngé ne doit pas être confondu avec l'aigu du second mécanisme, nommé parfois "registre de flageolet".

Son laryngé primaire : également nommé "voix-source" ou "fourniture laryngée", c'est le son produit directement par les cordes vocales, avant son passage dans les cavités de résonance. Il est entièrement déterminé en fréquence, riche en harmoniques, de timbre rugueux, et d'intensité plus importante que le son résultant extériorisé ; surtout, il est dépourvu de couleur vocalique, c'est-à-dire de timbre de voyelle.

Sonagramme : produit par le *Sona Graph*, c'est une représentation graphique du son sur le plan spectral (au sens de Fourier). Le temps (en secondes) est en abscisse, et

la fréquence (en Hertz) en ordonnées. La graduation des axes varie en fonction de la résolution de l'analyse. Le sonagramme, en fournissant une véritable radiographie du son, apporte une aide efficace aussi bien à la psychoacoustique qu'à l'analyse musicale.

Spectre sonore : ensemble des composants d'un son, dont la nature détermine en grande partie le timbre résultant. Un mouvement complexe périodique, c'est-à-dire un son musical entretenu (par exemple les voyelles), se compose de mouvements simples, les *harmoniques*, dont les fréquences sont des multiples entiers du plus petit d'entre eux, appelé *fondamental*. Les harmoniques constituent une série constante d'intervalles, bien connue de la théorie musicale et dont les incidences sur le développement des différents langages musicaux sont encore mal élucidées. Si le mouvement n'est pas périodique, la composition spectrale n'obéit plus à des règles strictes, et les composants, nommés alors *partiels*, présentent une répartition quelconque. Un spectre de *bruit* (par exemple les consonnes occlusives) contient aléatoirement toutes les fréquences ; dans un *bruit blanc* (sons *ch* ou *ss*) les composants possèdent théoriquement une intensité égale.

Stroh bass : appelé parfois “registre de chalumeau”, cette configuration produit un timbre extrêmement grave, et même grasseyant, sur une tonalité inférieure à celle de la voix parlée. Physiologiquement, il correspond à une occlusion incomplète de la glotte, éventuellement accompagnée d’un bruit de souffle audible. Lorsque ces vibrations de basse fréquence concernent les bandes ventriculaires voire même la lurette, elles produisent un timbre tout à fait particulier (Cf. “*fry*”).

Tessiture : ensemble des sons convenant à une voix donnée. La tessiture est un sous-ensemble de l’étendue. Par extension, ce terme désigne des catégories vocales résultant de classifications (tessiture de ténor) ou même de sous-catégories (tessiture de ténor léger).

Transitoires : parties les plus évolutives d’un son, déterminantes pour le timbre, situées au début (transitoire d’attaque) et à la fin (transitoire d’extinction). Pour la voix, la forme et la durée des transitoires sont fonction de l’articulation, principalement des consonnes.

Trémolo : parfois confondu avec le trille, c’est la répétition rapide d’une note sur une même hauteur, généralement utilisée à des fins ornementales.

Trille/trémulation : fluctuation systématique entre deux degrés, et non pas sur un seul comme dans le vibrato. La trémulation (oscillation) du larynx provoque un trille à forte amplitude mélodique.

Tuilage (polyphonie à tuilage) : provient d’une conséquence naturelle de l’antiphonie : lorsqu’une séquence B commence avant que la séquence A qui l’a précédée soit arrivé à son terme. Ces éléments superposés peuvent être produits par deux chœurs de type responsorial, un soliste et un chœur, ou plusieurs solistes. L’incipit et la terminaison qui viennent en contact ne sont pas forcément apparentés, et l’effet polyphonique est d’autant plus affirmé que le tuilage est large.

Vibrato : fluctuation systématique de la hauteur et/ou de l’intensité sur un seul degré. La fréquence de la fluctuation est la *vitesse* du vibrato (entre 5 et 8 fluctuations par seconde) et l’échelle de hauteur balayée en détermine la *profondeur*. Si la vitesse est trop rapide, le vibrato se transforme en chevrottement. Dans la musique classique occidentale, la profondeur du vibrato est généralement inférieure au demi-ton, mais elle peut atteindre des valeurs considérables dans certains styles de chant (près d’une quinte dans le

théâtre *nô*). Une voix totalement dénuée de vibrato est dite *droite*.

Voile du palais : prolongement membraneux du palais dur ou osseux. Par son abaissement sous l'action des muscles pharyngo-staphylins, il met en communication les voies respiratoires et les fosses nasales : les sons émis sont alors « nasalisés », (par exemple *o*, *a*, *i*, deviennent *on*, *an*, *in*) ; quand le voile se relève, sous l'action des muscles péristaphylins internes, le conduit pharyngo-nasal est fermé et l'air expiré passe seulement par la bouche.

Voix naturelle : une voix chantée est dite “naturelle” lorsque son timbre est très proche de celui de la voix parlée. Dans la mesure où les voix parlées sont elles-mêmes soumises à de fortes variations culturelles (notamment en rapport avec la langue), la notion de “voix naturelle” a une valeur strictement relative.

INDEX GÉOGRAPHIQUE

Afrique

- Afrique du Sud [Xhosa], II.35, II.36
 Bénin [Fon], II.31
 Burundi, I.11
 Centrafrique (Rép. centrafricaine) [Banda Linda], III.27 ; [Banda Ngao], II.2 ; [Gbaya], I.4 ; [Pygmées Aka], III.26, I.9 ; [Pygmées Mbenzélé], II.28
 Côte d'Ivoire [Baoulé], II.12, III.13 ; [Dan], II.13 ; [Guéré], III.14
 Éthiopie [Dorzé], III.28 ; [Guji], III.10
 Érythrée [Rashaïda], III.12
 Gabon [Baréké], III.11 ; [Mitsogho], II.10
 Guinée [Malinké], II.1
 Kenya, I.16
 Madagascar [Antandroy], I.15
 Malawi [Mang'anja], I.33
 Mali [Touaregs Kel Ansar], I.13, II.26
 Maroc [Berbères Ben Aïssa], III.1 ; [Berbères Ida Oumahmoud], I.17
 Namibie [Bochimani Ju'/hoansi], I.32
 Niger [Peuls Bororo], III.9
 Sénégal [Bedik], III.4
 Tchad, Tibesti [Teda], II.30

Amérique

- Argentine [Selknam], I.22
 Brésil [Yawalapiti], I.29
 Bolivie [Llamero], I.30
 Canada [Inuit], I.12 ; Québec, II.27
 Équateur [Shuar (Jivaro)], III.2
 États-Unis, Philadelphie, I.25 ; [Lakota Sioux], II.14
 Honduras [Miskito], II.11
 Paraguay [Tomarahô], I.1, I.5

Asie

- Bahrein, I.14
 Chine [Han], II.9

- Corée (République de), I.27
 Inde (Nord), II.15 ; (Sud), II.32 ; Ladakh, I.18 ; Kerala, I.19 ; Rajasthan, II.23
 Indonésie, Bali, I.10 ; Java (Sunda), II.4 ; Sulawesi [Toraja], III.7 ; Timor oriental [Ema], III.5
 Iran, II.18 ; [Kurdes], II.17
 Japon, I.8, I.31
 Laos [K'mu], II.24
 Liban, II.19
 Mongolie, II.16, II.25, II.38
 Proche-Orient, II.6
 Russie [Iakoutes], II.5 ; [Tuva], II.37
 Taïwan [Amis], III.22 ; [Bunun], III.6
 Tibet (en exil en Inde), I.26
 Vietnam, II.3 ; [Nùng An], III.16

Europe

- Albanie [Guègues], I.7 ; [Labs], III.25 ; [Toskes], III.8
 Espagne, Andalousie, II.7 ; Baléares, I.23
 France, Bretagne, II.8 ; Corse, III.19 ; Poitou, I.2
 Géorgie, Gourie, III.23 ; Svanétie, III.20
 Irlande, II.34
 Italie, Gènes, III.24 ; Sardaigne, III.17, III.18
 Macédoine, III.15
 Roumanie, Pays de l'Oach, I.6 ; Valachie, I.24
 Suisse, Appenzell, I.35 ; Muotatal, I.3

Océanie

- Australie, Arnhem Land, II.21
 Îles Salomon, Bellona, III.29 ; Guadalcanal, I.34 ; Malaita [Aré'aré], II.22, III.21
 Indonésie, Irian Jaya (Nouvelle Guinée occidentale) [Eipo], III.30
 Nouvelle-Calédonie [Kanak], I.21
 Papouasie-Nouvelle-Guinée [Abelam], I.28 ; [Amanab-Yafar], II.33 ; [Huli], II.29 ; [Iatmul], II.20 ; [Kaluli], III.3
 Tuvalu (Polynésie occidentale), I.20

Coordination : Hugo ZEMP.

Conception générale et réalisation :

Gilles LÉOTHAUD, Bernard LORTAT-JACOB, Hugo ZEMP
avec la collaboration de TRÂN Quang Hai et Jean SCHWARZ.

Enregistrements inédits :

Jean-Michel Beaudet ; Sylvie Bolle Zemp ; Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranța Rădulescu ; Monique Brandily ; David Dargie ; Vincent Dehoux ; Geneviève Dournon ; Jean During ; Bruno Fléty et Rosalia Martinez ; Mireille Helffer ; Institut de Culture populaire de Tiranä ; Bernard Juillerat ; Patrick Kersalé ; Jean Lambert ; Michel de Lannoy ; Gilles Léothaud ; Bernard Lortat-Jacob ; Bernard Lortat-Jacob et Giuseppe Brozzu ; Jean-Claude Lubtchansky ; Emmanuelle Olivier ; Miriam Røvsing Olsen ; Jean Schwarz ; Guillermo Sequera ; Paul Veihs ; Wu Rung-Shun ; Habib Yammine ; Hugo Zemp ; Susanne Ziegler et Edisher Garakanidze.

Enregistrements reproduits avec l'aimable autorisation :

Auvidis-Unesco ; Auvidis-Silex ; Bärenreiter-Musicaphon (Collection Unesco, Anthologie Musicale de l'Orient ; Collection Unesco, Anthologie de la Musique Africaine) ; Berlin Museum Collection ; Boîte à Musique (tous droits réservés) ; Centro para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales (CECPYT, Caracas) ; Le Chant du Monde (Collection CNRS/Musée de l'Homme) ; Le Chant du Monde ; Columbia-Unesco (Alan Lomax, tous droits réservés) ; Ducret Thomson ; Ethnic Folkways (Smithsonian Institution) ; Galloways Records ; International Library of African Music ; Institute of Papua New Guinea Studies ; Lyrichord ; Musée de l'Homme ; Museum für Völkerkunde (Berlin) ; Musicaphon (Unesco Collection, Music of Oceania) ; Ocora Radio France ; Shenzen LV Solt, Pékin (tous droits réservés) ; VDE-GALLO (Archives Internationales de Musique Populaire, AIMP) ; Vogue (Collection Musée de l'Homme) ; Wind Records.

Traitement informatique des documents sonores et montage : Jean Schwarz.

Textes généraux : Gilles Léothaud, Bernard Lortat-Jacob et Hugo Zemp.

Notices descriptives des enregistrements :

Jean-Michel Beaudet (J.-M.B.), Sylvie Bolle Zemp (S.B.Z.), Monique Brandily (M.B.), Vincent Dehoux (V.D.), Geneviève Dournon (G.D.), Jean During (J.D.), Susanne Fűrnis (S.F.), Mireille Helffer (M.H.), Jean Lambert (J.L.), Michel de Lannoy (M.de L.), Gilles Léothaud (G.L.), Bernard Lortat-Jacob (B.L.-J.), Rosalia Martinez (R.M.), Emmanuelle Olivier (E.O.), Pribislav Pitoëff (P.P.), Dana Rappoport (D.R.), Lucie Rault Leyrat (L.R.L.), Gilbert Rouget (G.R.), Miriam Roving Olsen (M.R.O.), Trân Quang Hai (T.Q.H.), Wu Rung-Shun (W.R.-S.), Habib Yammine (H.Y.), Hugo Zemp (H.Z.), Susanne Ziegler (S.Z.).

Sonagrammes : Trân Quang Hai.

Photographies de couverture (de gauche à droite et de haut en bas) :

Rosalía Martinez (chanteuse et joueur de flûte de Pan llamero, Bolivie) ; Centre Culturel Coréen, Paris (moines bouddhistes, Corée) ; Hugo Zemp (chanteuse 'aré'aré, Iles Salomon) ; Bernard Lortat-Jacob (chanteurs sardes, Italie) ; Gilbert Rouget (la chanteuse Kondé Kouyaté, Guinée).

Photographies sur les pochettes des CD :

Emmanuelle Olivier (choeur de femmes bochimán, Namibie. CD I.32) ; Trân Van Khê (l'acteur Bac Nam Ngu du théâtre Hat Chèo, Vietnam. CD II.3) ; Bernard Lortat Jacob (chanteurs *tenore* sardes, Italie. Cf. CD III.17).

Remerciements :

Séminaire de l'UMR 9957 du CNRS comprenant les membres du Laboratoire ainsi que d'autres participants, dont Giovanni Giuriati de l'Université de Rome ; Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture et de la Francophonie) ; Société Française d'Ethnomusicologie ; Ocora Radio France.

Publication de l'UMR 9957 du CNRS et du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle.

© 1996 CNRS/Musée de l'Homme

LECTURE D'UN SONAGRAMME et rappel de données élémentaires

Les figures ci-après représentent des sonagrammes : ce sont des représentations acoustiques d'une voix chantée qu'il convient d'apprendre à lire si l'on veut comprendre les explications contenues dans ce livret. Tout son musical périodique se compose d'un son fondamental et d'harmoniques. Dans ces signaux, le son fondamental (ou harmonique 1) est facilement repérable et peut, par commodité, être assimilé à ce qu'on appelle une note. Mais ce son fondamental n'est lui-même que le premier d'une série d'harmoniques supérieurs qui sont dans des rapports périodiques et qui prennent la forme de raies équidistantes plus ou moins marquées sur le sonagramme. C'est ainsi que lorsque la voix est "pure" (signal strictement périodique), des plages vides apparaissent entre chaque raie. A l'inverse, une voix "bruitée" se traduit par un noircissement marqué entre les différentes raies (traces de signaux non périodiques masquant partiellement la régularité périodique).

Rappelons que la hauteur d'un son est mesurée en Hertz (1 Hz = 1 vibration par seconde ; 100 Hz = 100 vibrations par seconde, correspondant à peu près à un *sol* 1 dans le registre de basse pour un homme). Plus la valeur en Hertz est élevée, plus le son est aigu. Selon les cas, les sonagrammes présentés dans cette notice couvrent des espaces de 1 000, 2 000 ou 4 000 Hertz. Ces différentes focales permettent de mettre en évidence l'une ou l'autre des propriétés du signal.

Les temps en secondes correspondent aux indications du lecteur de CD.

READING A SONAGRAM with a reminder of some basic terms :

The following figures are sonagrams, acoustic representations of singing voices. It is worth learning how to read them, if you want to follow the explanations here.

Every periodical musical sound consists of a fundamental and harmonics. The fundamental sound (or harmonic 1) is easily located and can, for convenience, be considered as the note. This basic sound is itself the first of a series of upper harmonics which have periodic relationships and take the form of visible equidistant lines more or less marked on the sonagram. That's why, when the voice is "pure" (signal strictly periodic), some empty areas appear between each line. On the contrary, a "noisy" voice is shown by shadings between different lines indicating *non*-periodic signals partially masking the periodic regularity.

We recall that the pitch of a sound is measured by Hertz (1 Hz = 1 vibration per second ; 100 Hz = 100 vibrations per second, corresponding nearly to a *G* in the bass register of a man). The greater the number of Hertz (or c.p.s.), the higher the pitch. In some cases, the sonagrams shown in this note cover ranges of 1 000, 2 000 or 4 000 Hertz. These different widths of field can help explain one or other properties of the sound-signal.

The elapsed time of a track, in minutes and seconds, can be read on most CD players.

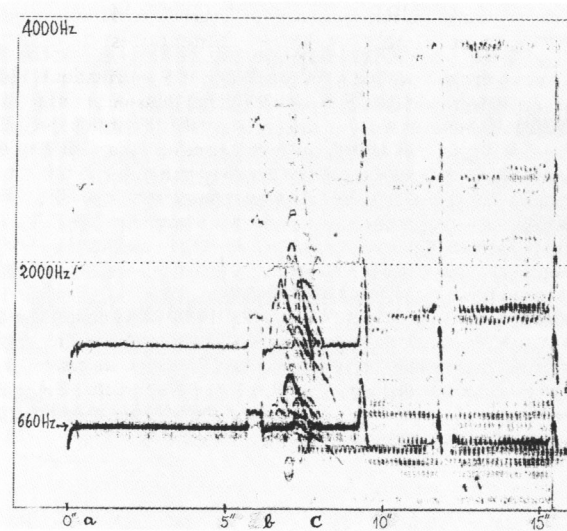


Fig. 1. Paraguay [Tomarahó]. Rituel des origines du monde (CD I.1)

Début, jusqu'à 0'16. On y distingue trois segments : a) long cri à hauteur fixe (environ 660 Hz), sans vibrato, en voix de fausset, d'où un spectre pauvre (essentiellement deux harmoniques) ; b) à partir de 7", cris groupés en glissando ; c) "gloussements" (environ six par seconde).

Fig. 1. Paraguay [Tomarahó]. Ritual of the origins of the world (CD I.1)

The beginning up to 0'16. We note three segments : a) long cry at a fixed pitch (around 660 Hz), without vibrato, in a falsetto voice, whence a reduced spectrum (mostly two harmonics) ; b) as from 7", cries coming together in glissando ; c) "chuckles" (around six per second).

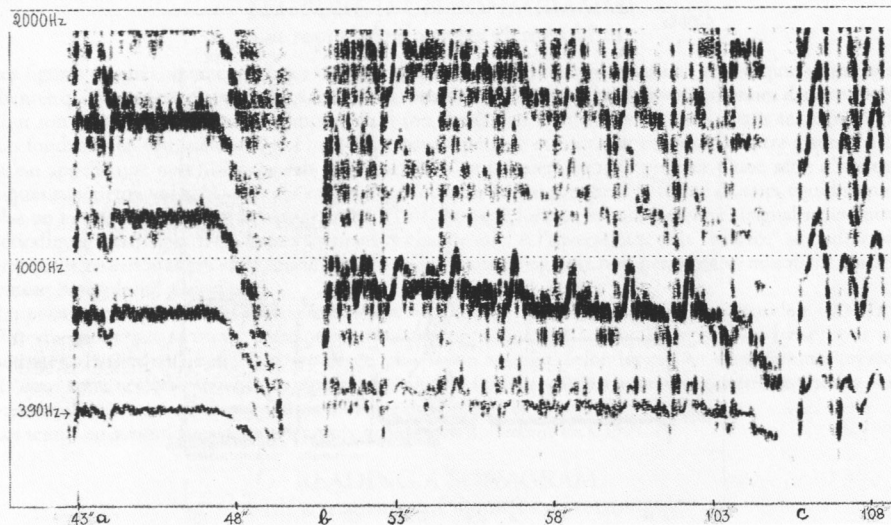


Fig. 2. Paraguay [Tomarahô]. Chant pour le rituel des morts (CD I.5)

Extrait, de 0'43 à 1'08. Trois segments caractérisés par une instabilité croissante : a) courtes brisures du son ; b) hachures plus prononcées selon une pente descendante ; c) larges glissandi ascendants et descendants. Le spectre est étendu, avec concentration de l'énergie jusqu'à 2000 Hz ; forte densité des harmoniques 2 et 4 en rapport d'octaves.

Fig. 2. Paraguay [Tomarahô]. Ritual song for the dead (CD I.5)

Extract, from 0'43 to 1'08. Three segments characterised by an increasing instability : a) short breaks in the sound ; b) deeper cuts, depending on a decreasing slope ; c) long glissandi going high and low. The spectrum is wide, with the energy concentrated as far as 2000 Hz ; high density of harmonics 2 and 4, going in octaves.

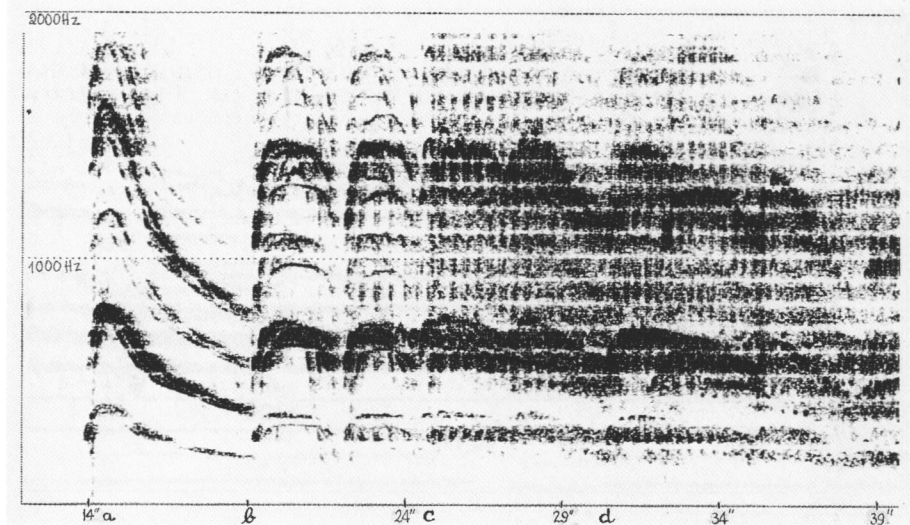


Fig. 3. Albanie [Guègues]. Chant funèbre (CD I.7)

Extrait, de 0'14 à 0'40. Quatre segments se différenciant sur trois plans (durée, ambitus, agencement des voix : a) long cri de large ambitus à l'unisson ; b) cris plus courts d'un ambitus plus restreint, avec la naissance d'une périodicité ornementale (environ deux battements par seconde) qui se renforce dans le segment suivant c) ; à partir de d), diversification des hauteurs et entrée différée des voix, donnant l'impression d'échos. Chaque strophe est construite selon un principe dynamique décroissant, du cri intense (a) au silence (fin de d).

Fig. 3. Albania (Geg). Funeral song (CD I.7)

Extract, from 0'14 to 0'40. Four segments, different in three ways (duration, range, vocal combination) : a) long cry with a big range, in unison ; b) shorter cries with a restricted range, with the beginning of an ornamental periodicity (around two beats per second) which become stronger in the following segment c) ; from d), diversification of pitches and staggered entries of voices, giving an impression of echoing. Large dynamics, from the intense cry (a) to silence (end of d).

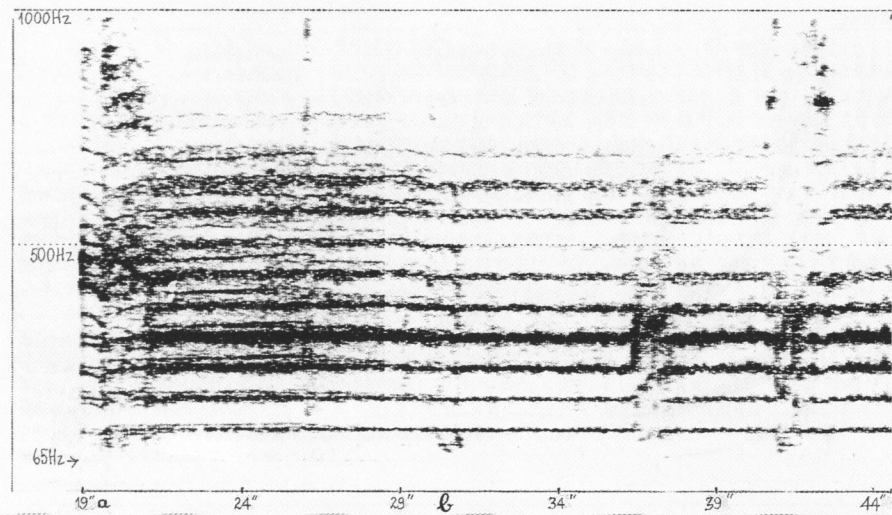


Fig. 4. Tibet (en exil en Inde). Psalmodie bouddhique (CD I.26)

Extrait, de 0,19 à 0'44. Deux formes acoustiques différentes sur un même fondamental : a) de 0'19 à 0'29, l'énergie est répartie également sur les douze premiers harmoniques, ce qui a pour effet de renforcer la perception du fondamental (à 65 Hz environ), lequel est pourtant presque absent du spectre ; b) à partir de 0'29, l'harmonique 10, donnant la tierce trois octaves au dessus du fondamental devient pleinement audible : elle émerge par contraste, les autres devenant plus faibles.

Fig. 4. Tibet (exiled in India). Buddhist psalms (CD I.26)

Extract, 0'19 to 0'44 : two different acoustic forms on the same fundamental : a) from 0'19 to 0'29, the energy is shared out equally over the first twelve harmonics, which reinforces the perception of the fundamental (at about 65 Hz), which however is nearly absent from the spectrum ; b) from 0'29, harmonic 10, giving a third within the fourth octave above the fundamental, can clearly be heard ; it emerges through contrasts, the others becoming fainter.

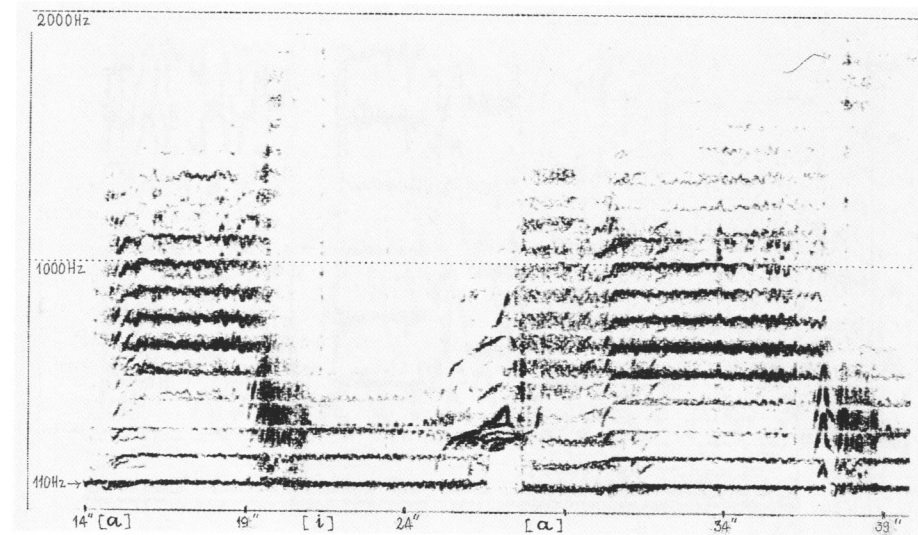


Fig. 5. République de Corée. Psalmodie bouddhique (CD I.27)

Extrait, de 0'14 à 0'40. Le jeu sur le timbre, par changement de voyelles, constitue un élément important du langage musical. Dans ce fragment, [a] alterne avec [i/e] et les spectres s'opposent par leur timbre : la voyelle [a] comporte deux formants très rapprochés (spectre compact) ; la seconde voyelle, intermédiaire entre [i] et [e], par deux formants éloignés, le plus aigu étant plus faible (spectre diffus). La transition entre ces voyelles est assurée par un dessin ornemental : les transitions (*) sont caractérisées par un vibrato de grand amplitude et de périodicité élevée, la transition (**) sur [u] est marquée à la fois par une séparation des voix, un passage en fausset (à l'octave) et un glissando ascendant.

Fig. 5. Republic of Korea. Buddhist psalms (CD I.27)

Extract, from 0'14 to 0'40. The variation of timbre, by changing the vowels, represents an important element of this musical language. In this fragment [a] alternates with [i/e] : the vowel [a] includes two formants very close (compact spectrum) ; the second vowel, between an [i] and an [e], with two formants far from one another, the higher being the fainter (dispersed spectrum). The transition between these vowels is effected by an ornamental design : the transitions (*) are characterised by a wide-range vibrato of high periodicity, the transition (**) on [u] is marked at the same time by a separation of the voices, a passage in falsetto (at the octave) and an ascending glissando.

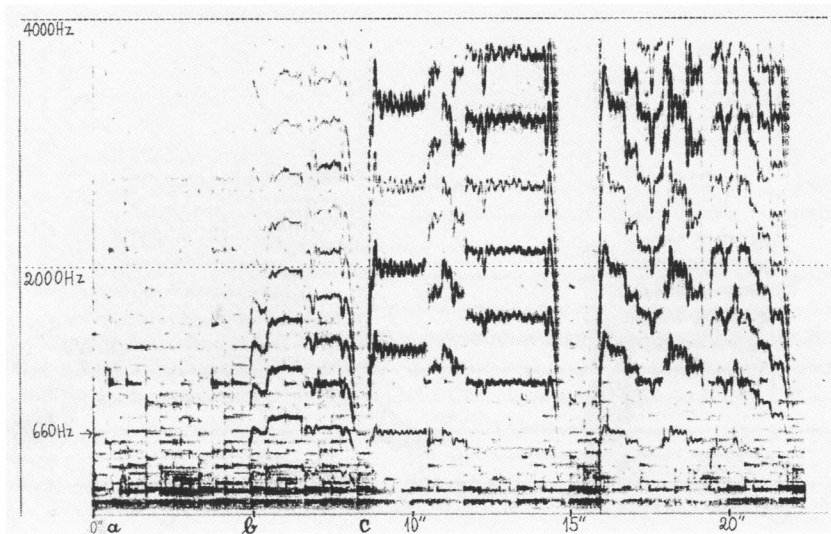


Fig. 6. Guinée [Malinké]. Chant de louanges (CD II.1)

Début, jusqu'à 0'22. L'ensemble du spectre est clairement distribué entre l'instrument (grave) et la voix (aiguë), créant deux plans sonores bien distincts. L'émission vocale est pure, c'est-à-dire sans bruit de souffle. Les transitoires d'attaque et d'extinction sont brefs. (a) Introduction de la harpe-luth *kora*, puis entrée de la voix fortement projetée (puissante) à partir du segment (b). Le vibrato, omniprésent sur le tracé, est pratiquement inaudible, car sa profondeur est minimale, de l'ordre du micro-intervalle.

Fig. 6. Guinea [Mandinka]. Praise song (CD II.1)

The beginning, up to 0'22. The whole spectrum is clearly distributed between the instrument (low) and the voice (high), creating two distinctive sound-planes. The vocal emission is pure, that is to say without any sound of breath. The transients of attack and ending are short. (a) Introduction of the harp-lute *kora*, then (b) entrance of the voice, which is, from segment (c) strongly projected (mighty). The vibrato, omnipresent on the traced lines, is practically inaudible because its width is minimal, in micro-intervals.

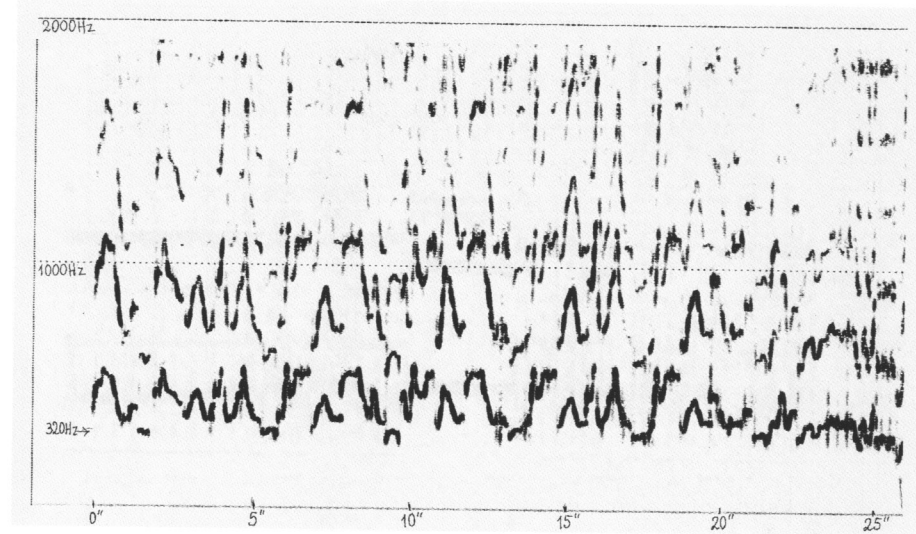


Fig. 7. République centrafricaine [Banda]. Chant d'initiation de jeunes filles (CD II.2)

Début, jusqu'à 0'26. Le contraste entre la voix projetée malinké (fig. 6) et les voix intimes de ce chant banda est frappant : le spectre est ici moins riche en harmoniques, son énergie décroît régulièrement vers l'aigu à partir du fondamental. Sont réunies dans cet exemple les caractéristiques les plus communes de la voix de tête.

Fig. 7. Central African Republic [Banda]. Initiation song for young girls (CD II.2)

The beginning up to 0'26. The projected Mandinka voice (fig. 6) and these intimate voices of the Banda girls' song contrast sharply : the spectrum here is less rich in harmonics, its energy decreases regularly from the fundamental to the high. The most common characteristics of the head-voice are heard here.

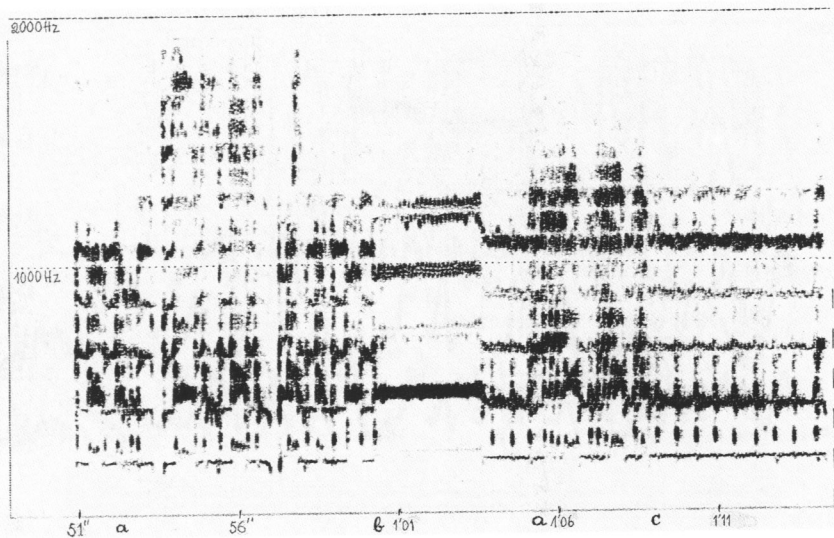


Fig. 8. Russie [Iakoutes]. Chant de gloire, *tayuk* (CD II.5)

Extrait, de 0'51 à 1'15. Mélodie de voyelles dans les deux segments (a). Coups de glotte caractéristiques des voix iakoutes, particulièrement perceptibles dans le segment (c) où ils sont émis sur une hauteur stable. Dans le segment médian (b), vibrato très serré, environ neuf ondulations par seconde ; harmoniques 2, 4 et 5 bien marqués.

Fig. 8. Russia [Iakut]. Glory song, *tayuk* (CD II.5)

Extract, from 0'51 to 1'15. A melody of vowels in the two segments marked (a). Glottal stops, which are frequently employed by the Iakut, are particularly perceptible in the segment marked (c). The central segment (b) has a rapid vibrato of about nine undulations per second, in which the 2nd, 4th and 5th harmonics stand out.

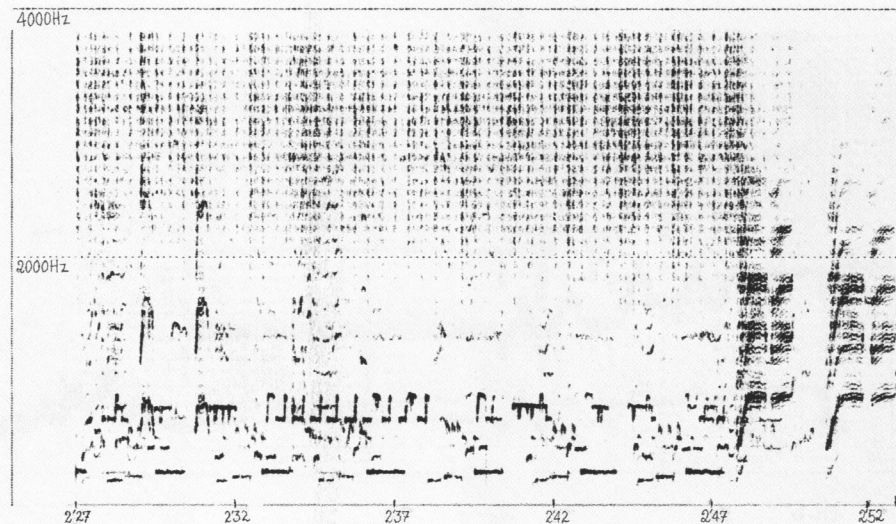


Fig. 9. Côte d'Ivoire [Dan]. Voix de masque (CD II.13)

Extrait, de 2'27 à la fin (2'53). Ensemble instrumental et vocal complexe, dont chaque élément sonore a une place bien assignée sur l'étendue du spectre. Au grave (environ à 200 Hz), la cellule de trois degrés de la voix chantant dans la poterie ; sous la barre des 1000 Hz, le rythme bien marqué du hochet-sonnaïlle et des grelots ; au dessus, la voix couvrant un large spectre, encadre la mélodie faiblement inscrite des sifflets. Deux types d'émission vocale : (*) des cris aigus et brefs, rapidement modulés, en voix de fausset (donc pauvres en harmoniques) ; (**) à la fin de la pièce, deux double cris en voix gutturale serrée, très riches en harmoniques et bruités.

Fig. 9. Côte d'Ivoire [Dan]. Voice of the mask (CD II.13)

Extract, from 2'27 to the end. The instrumental and vocal complex, where each sound element has a special place in the spectrum. In the low part of the spectrum (around 200 Hz), the cell of the three degrees of the voice singing into the pottery ; below the line of 1000 Hz, the rhythm, well marked, of the rattle and pellet-bells ; above, the voice, covering a wide spectrum, frames the faint signs of melody on the whistles. Two kinds of vocal emission : (*) some high and short cries, rapidly modulated, in a falsetto voice (therefore weak in harmonics) ; (**) at the end of the piece, two double cries in a tight guttural voice, very rich in harmonics and noise.

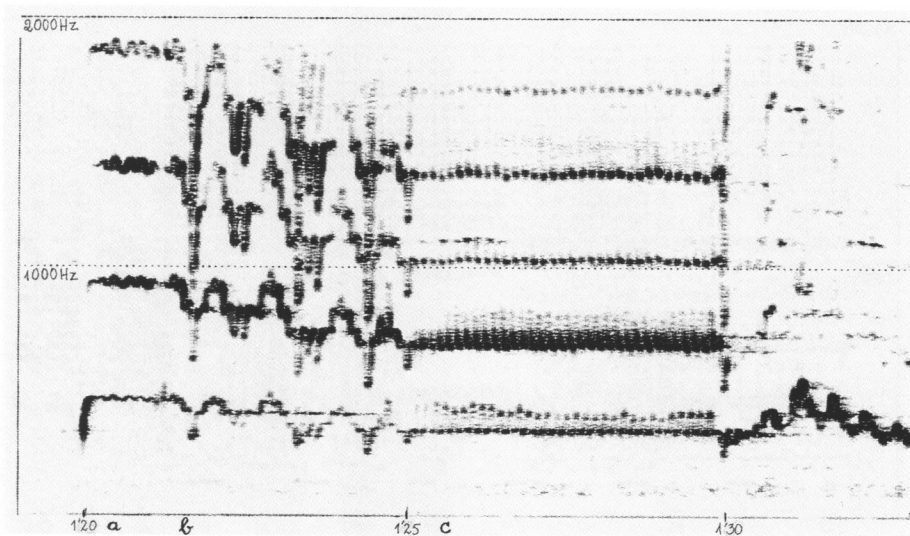


Fig. 10. Liban, Chouf. Chant strophique (CD II.19).

Extrait, de 1'20 à 1'33. Exemple d'ornementation d'un grand chanteur du Proche-Orient. Trois segments : a) note tenue avec un vibrato de très faible amplitude ; b) ornementation mélodique très sinueuse ; c) trémulation rapide (environ 8 battements par seconde) sur une hauteur fixe.

Fig. 10. Lebanon, Shūf. Strophic song (CD II. 19)

Extract, from 1'20 to 1'33. Example of the ornamentation of a famous singer of the Middle-East. Three segments : a) long note obtained with a vibrato of very slight width ; b) very sinuous melodic ornamentation ; c) fast tremulation (around 8 times a second) on the one note.

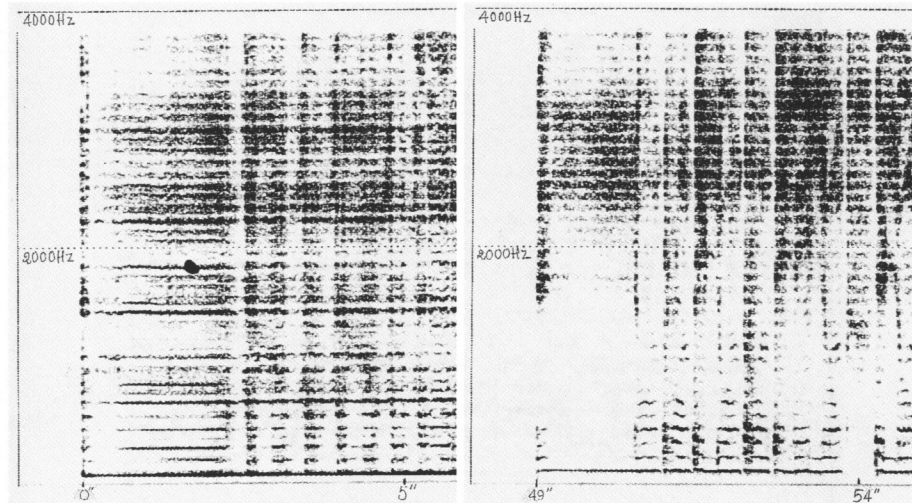


Fig. 11. Australie. Pièce pour *didjeridu* et partie vocale (CD II.21)

Comparison of two sonagrams showing : a) le jeu normal de la trompe *didjeridu* (début, jusqu'à 0'06) et b) le travail vocal de l'instrumentiste sans *didjeridu* (0'48 à 0'54).

a) L'utilisation de la trompe aboutit à une homogénéisation de l'énergie spectrale et à un allongement temporel des transitoires d'attaque et d'extinction. En effet, l'image de la voix seule (b) met en évidence deux formants nettement distincts : une zone du fondamental et des quatre premiers harmoniques et une deuxième zone avec une grande concentration d'énergie au-dessus de 2000 Hz. L'accordage entre la trompe et la voix crée un phénomène de résonance acoustique prolongeant les consonnes fortement articulées et diversifiées.

Fig. 11. Australia. Piece for *didjeridu*, and vocal part (CD II. 21)

Comparison of two sonagrams showing : a) The normal playing of the *didjeridu*, as trumpet (from the beginning to 0'06), and b) the vocalising of the instrumental player without *didjeridu* (0'48 to 0'54).

a) The use of the trumpet leads to an homogeneity of spectral energy and to a longer time for the transients of attack and extinction. Indeed, the image of the voice alone (b) shows two clearly distinct formants : the zone of the fundamental and the first four harmonics, and a second zone with a big concentration of energy above 2000 Hz. The tuning of the trumpet and the voice creates a phenomenon of acoustical resonance, which prolongs the strongly articulated and diversified consonants.

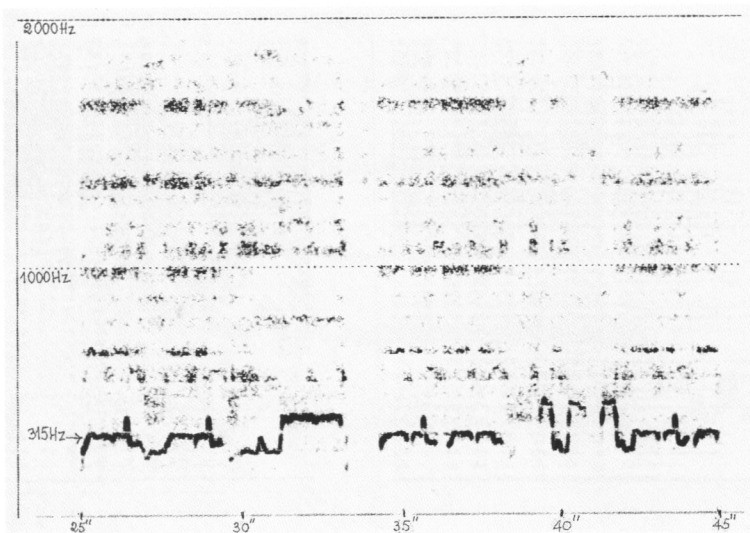


Fig. 12. Îles Salomon [*'Aré'aré*]. Chant et flûte de Pan en faisceau (CD II.22)

Extrait, de 0'25 à la fin (0'46). Le chant dans la flûte, exécuté avec les lèvres à peine ouvertes (comme pour prononcer la consonne [v]), est en voix de fausset, très pauvre en harmoniques. Le sonagramme fait apparaître essentiellement le fondamental. La voix varie la mélodie principale de la flûte de Pan dont le son est riche en souffle et faible, car le jet d'air n'est pas dirigé sur l'arrête de l'embouchure, mais directement dans le tuyau, celui-ci étant utilisé comme résonateur.

Fig. 12. Solomon Islands [*'Are'are*]. Song and bundle panpipes (CD II.22)

Extract, from 0'25 to the end. The song in the flute, performed with barely open lips (as if pronouncing the consonant [v]), in a falsetto voice, very weak in harmonics. The sonagram, essentially, shows the fundamental. The voice changes the main melody of the panpipes, whose sound is rich in breath and faint, because the jet of air is not directed to the edge of the embouchure, but directly down the pipe, which is being used as a resonator.

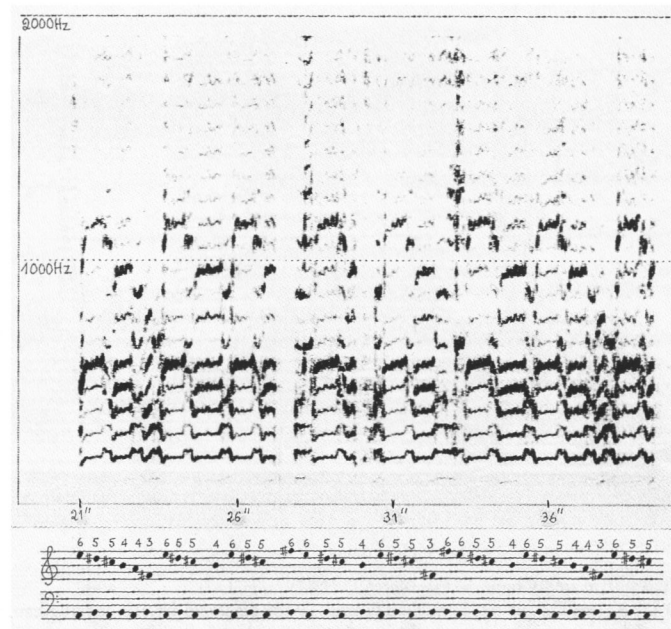


Fig. 13. Afrique du Sud [Xhosa]. Chant diphonique (CD II.36)

Extrait, de 0'21 à 0'42. Exemple de chant diphonique, sur deux hauteurs fondamentales alternées formant une cellule rythmique récurrente. La mélodie dans l'aigu est formée par les harmoniques 4, 5 et 6 du fondamental *la* et par les harmoniques 3, 4 et 5 du fondamental *si*. (Transcription musicale sur portée : T.Q.H. d'après D. Dargie).

Fig. 13. South Africa [Xhosa]. Overtone singing (CD II.36)

Extract, from 0'21 to 0'42. Example of an overtone song, on two alternating fundamental pitches, making a recurrent rhythmic cell. The melody in the treble is formed by the harmonics 4, 5, and 6 of the fundamental A, and by the harmonics 3, 4 and 5 of the fundamental B. (Musical staff transcription : T.Q.H. after D. Dargie).

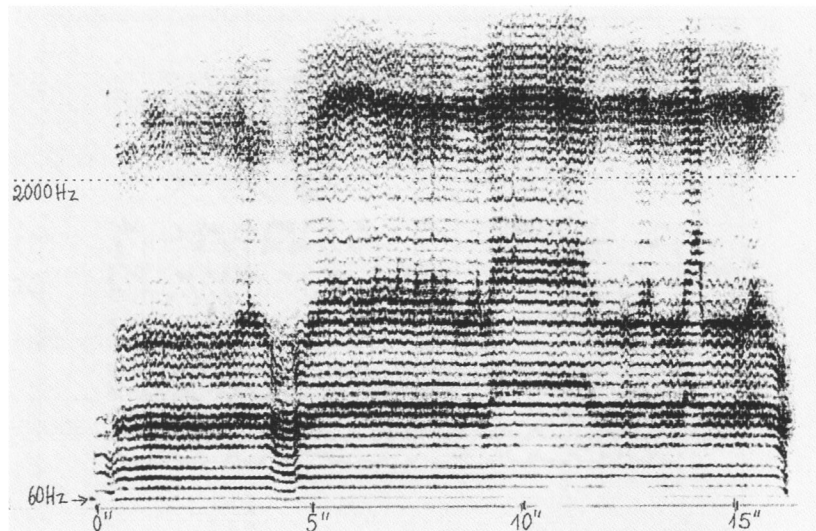


Fig. 14. Russie [Tuva]. Chant diphonique *kargiraa* (CD II.37)
Début, jusqu'à 0'17. Autre exemple de chant diphonique. Le fondamental est calé sur une hauteur constante (60 Hz, approximativement un *si_b*), entrecoupée d'un bref "décrochage" d'une seconde majeure un peu large. La mélodie résulte de la sélection des harmoniques 8, 9, 10 et 12, soit la suite *si_b, do, ré, fa*. Quoique émis avec peu d'énergie, le fondamental est parfaitement audible en raison d'un spectre régulièrement fourni, sans zone de réjection d'harmoniques.

Fig. 14. Russia [Tuva]. Overtone song *kargiraa* (CD II. 37)
From the beginning to 0'17. Another example of an overtone song. The fundamental is held at a fixed pitch (60 Hz, approximately B-flat), interrupted with a short "departure" of an enlarged major second. The melody results from the selection of harmonics 8, 9, 10 and 12, giving B-flat, C, D, F. Although the fundamental has little energy, it is perfectly audible because of a spectrum regularly filled in, without any zones where harmonics are absent.

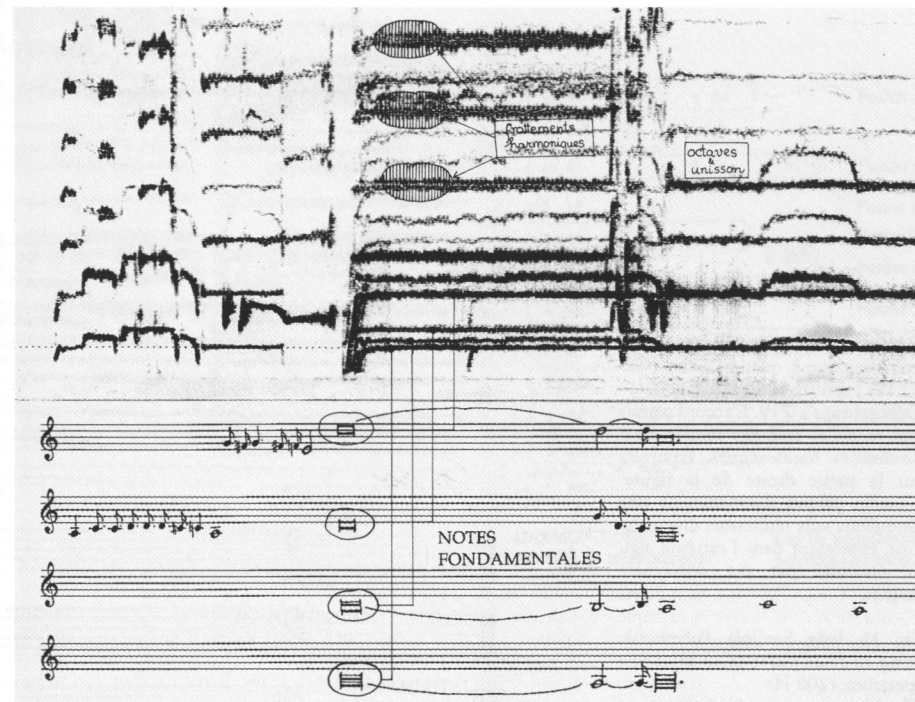
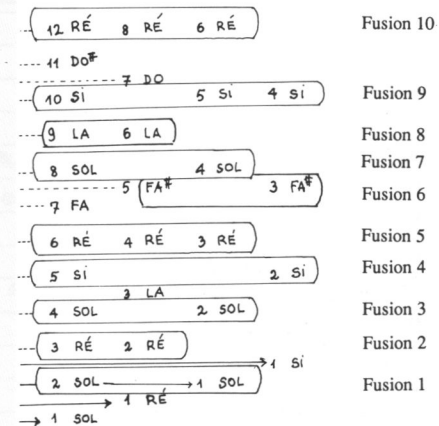
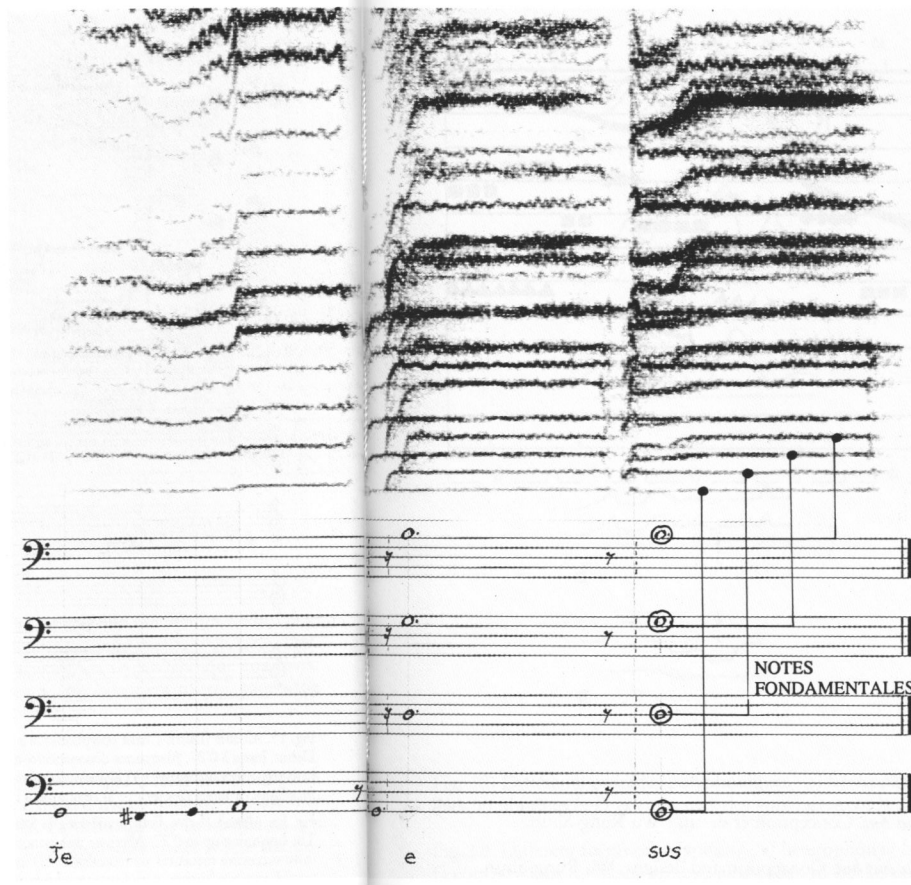


Fig. 15. Albanie [Labs]. Chant polyphonique à quatre parties (CD III.25) ; spectre 1500 Hz
Début, jusqu'à 0'27. Alternance dissonance/consonance traduisant sur le plan harmonique une alternance tension/détente. Dans l'extrait figurent trois séquences successives : 1) introduction par le soliste ; 2) entrée des autres voix du chœur sur un accord dissonant créant des frottements harmoniques en intervalles serrés ; 3) résolution à l'unisson et à l'octave des quatre parties et fusion des harmoniques.

Fig. 15. Albania [Labs]. Polyphonic song in four parts (CD III.25) ; spectrum 1500 Hz
The beginning up to 0'27. Alternate dissonance/consonance shows on the harmonic fields an alternation of tension and relaxation. In this extract three successive sequences are represented : 1) introduction by the solist ; 2) entrance of other voices of the chorus on a dissonant chord provoking some harmonic frictions with compressed intervals ; 3) resolution at the unison and the octave of the four parts, and fusion of harmonics.

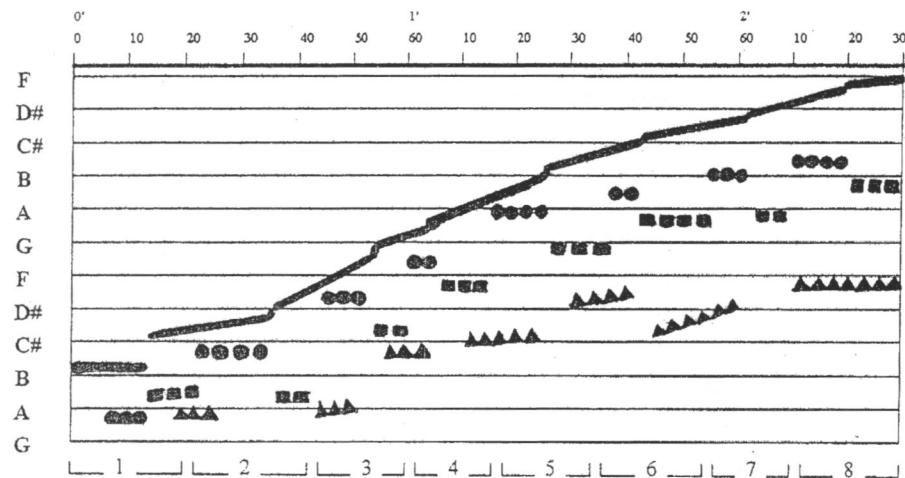
Fig. 16. Italie, Sardaigne. Chant polyphonique à quatre parties (CD III.18) ; spectre 1200 Hz Début, jusqu'à 0'19. L'accord parfait (sol, ré, sol, si) crée une combinaison de fusions harmoniques, reportées sur la partie droite de la figure. L'oreille perçoit distinctement une cinquième voix résultante, dite *quintina*, émergeant dans l'extrême aigu et produite par ces différentes fusions.

Fig. 16. Italy, Sardinia. Polyphonic song in four parts (CD III.18) ; spectrum 1200 Hz The beginning up to 0'19. The triad (G, D, G, B) creates a combination of harmonic fusion, shown on the right side of the figure. The ear perceives a fifth or resultant voice, called the *quintina*, in the treble, which emerges from these different fusions.



HARMONIQUES
précédés de leurs numéros

Les 10 premières FUSIONS
précédées de leurs numéros



ma-hosgnas ———
pa-dian ● ● ● ● ●
ma-bonbon ■ ■ ■ ■ ■
la-inisnis ▲ ▲ ▲ ▲ ▲

Fig. 17. Taiwan (CD III.6). Schéma du chant *pasi but but*. Conception et dessin : Wu Rung-Shun.

Fig. 17. Taiwan (CD III.6). Diagram of the song *pasi but but*. Conception and design : Wu Rung-Shun.

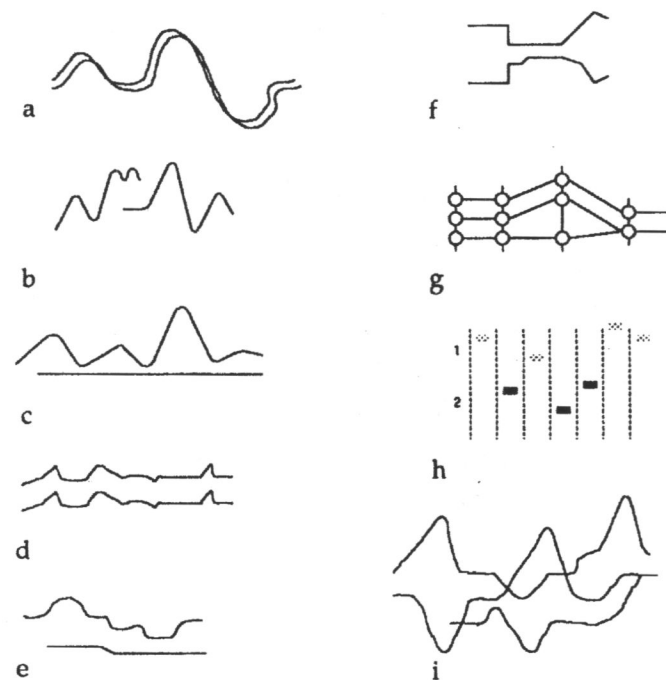


Fig. 18. Différents procédés polyphoniques : a) hétérophonie ; b) tuilage ; c) bourdon ; d) mouvements parallèles, e) obliques et f) et contraires des voix ; g) accords ; h) hoquet ; i) contrepoint.

Fig. 18. Different forms of polyphony : a) heterophony ; b) overlapping ; c) drone ; d) parallel , e) oblique, and f) contrary motion of the voices ; g) chords ; h) hocketing ; i) counterpoint..

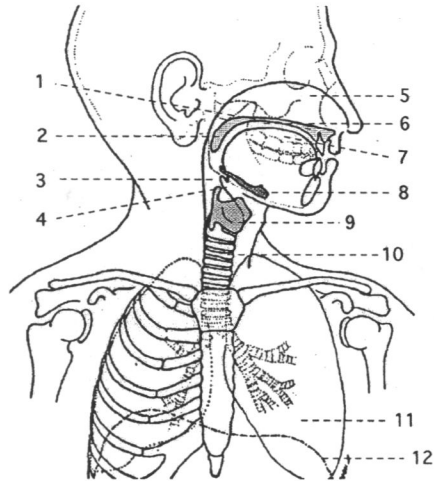


Fig. 19. L'appareil phonatoire (d'après G. Habermann)

1) Palais dur, 2) voile du palais, 3) pharynx, 4) épiglote, 5) cavité nasale, 6) cavité buccale 7) langue, 8) os hyoïde, 9) larynx, 10) trachée, 11) poumon, 12) diaphragme.

Fig. 19. The phonatory apparatus (after G. Habermann)

1) Hard palate, 2) velum, 3) pharynx, 4) epiglottis, 5) nasal cavity, 6) buccal cavity, 7) tongue, 8) hyoid bone, 9) larynx, 10) trachea, 11) lung, 12) diaphragm.

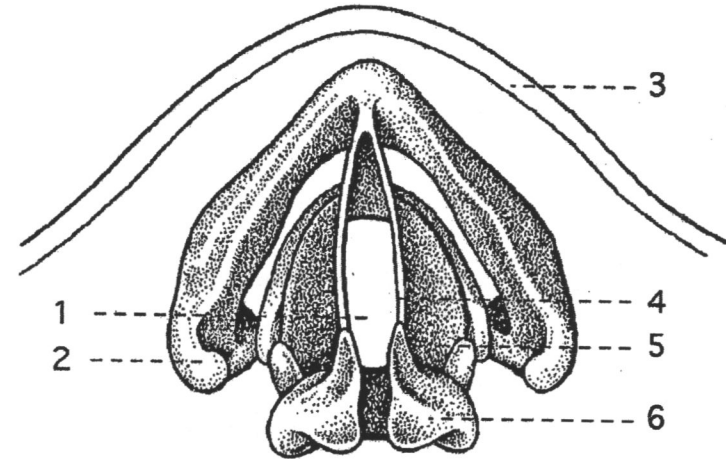


Fig. 20. Vue supérieure du larynx (d'après G. Habermann)

1) Glotte, 2) cartilage thyroïde, 3) épiglote, 4) ligament vocal, 5) corde vocale, 6) cartilage aryténoïde.

Fig. 20. The larynx viewed from above (after G. Habermann)

1) Glottis, 2) thyroid cartilage, 3) epiglottis, 4) vocal ligament, 5) vocal cord, 6) arytenoid cartilage.

CD I - Techniques

Calls, cries and clamours

- | | |
|--|------|
| 1. Paraguay [Tomarahô]
Ritual of the origins | 3'35 |
| 2. France, Poitou
Calls to ploughing, "raudage" | 1'21 |
| 3. Switzerland, Muotatal
Calls to cattle, <i>Chueraiheli</i> | 1'05 |
| 4. Central African Rep. [Gbaya]
Cries and sanza | 1'20 |
| 5. Paraguay [Tomarahô]
Song for the dead, <i>ouhla teichu</i> | 1'43 |
| 6. Romania, Oash country
Funeral lamentations, <i>bocete</i> | 1'44 |
| 7. Albania [Geg]
Funeral song | 2'13 |
| 8. Japan
Interjections in Nô theatre | 1'29 |
| 9. Central African Rep. [Aka]
Hunting-calls | 1'24 |
| 10. Indonesia, Bali
Chorus in <i>kecak</i> | 3'08 |

Voice and breath

- | | |
|---|------|
| 11. Burundi
"Whispered" song, <i>inanga</i> | 1'40 |
| 12. Canada [Inuit]
Three throat-game songs, <i>katajjaq</i> | 2'24 |
| 13. Mali [Kel Ansar Tuaregs]
Onomatopœic song, <i>ihamma</i> | 2'23 |
| 14. Bahrein
Rowing song, <i>nahhami</i> | 2'40 |
| 15. Madagascar [Antandroy]
Curing song | 1'29 |
| 16. Kenya
Praise of Allah | 1'26 |

Spoken, declaimed, sung

17. Morocco, High Atlas [Berbers]
Koranic recitation, *tahzzabt* 2'14
18. India, Ladakh
Buddhist psalmody 2'17
19. India, Kerala
Recitation of the *Rig Veda* 1'48
20. Tuvalu (western Polynesia)
Singing game and dance song 1'25
21. New Caledonia [Kanak]
Ritual speech, *xwââxâ* 1'39
22. Argentina [Selknam]
Shaman's song 1'46
23. Spain, Balearic Islands
A *redoblado* song 1'36
24. Romania, Wallachia
Ballad, *cintece batrinesti* 2'59
25. United States, Philadelphia
Sermon by a woman pastor 3'01

Compass and register

26. Tibet (exiles in India)
Buddhist psalmody, Gyütö 2'29
27. Republic of Korea
Buddhist psalmody, *pompa'e* 3'04
28. Papua New Guinea [Abelam]
Men's song, *dshambukware* 1'54
29. Brazil, Upper Xingu [Yawalapiti]
Dance song, *kozi-kozi* 1'08
30. Bolivia [Llamero]
Carnaval song, *pujllay wayno* 1'48
31. Japan
Epic recitation, *satsuma-biwa* 3'15
32. Namibia [Bochiman Ju/'hoansi]
Curing song, *n/om tziši* 2'09
33. Malawi [Mang'anja]
Yodelled song, *chingolingo* 1'26
34. Solomon Islands, Guadalcanal
Women's song, *rope* repertoire 1'39
35. Switzerland, Appenzell
Yodel, *Zäuerli* 2'48

CD II - Techniques (cont.)

Colours and timbres

1. Guinea [Mandinka]
Praise song with *kora* 3'32

2. Central African Rep. [Banda Ngao]
Girls' initiation song 0'52

3. Vietnam, Hanoi
Folk-theatre song, *hat chèo* 2'19

4. Indonesia, Java (Sunda)
Concert music, *tembang sunda* 2'43

5. Russia [Iakut]
Song of glory, *tayuk* 1'57

6. Middle East [Arab]
Improvisation, *qasida mursala* 2'31

7. Spain, Andalusia
Flamenco song, *seguiriya* 2'10

8. France, Brittany
Round-dance song, *dans tro* 2'27

Disguised voices

9. China [Han]
Air from a Peking opera 1'44

10. Gabon [Mitsogho]
Voice of a genie, *Ya Mwei* 1'30

11. Honduras [Miskito]
Song with mirliton 0'44

12. Côte d'Ivoire [Baule]
Spirit voices, *Pondo Kaku* and *Gooli* 2'21

13. Côte d'Ivoire [Dan]
Voice of the *geeglu* mask 2'53

Ornamentation

14. United States [Lakota Sioux]
Men's responsorial song 1'11

15. India (North)
Song in the *dhrupad* style 2'16

16. Mongolia
Long song, *urtyñ duu* 2'57

17. Iran [Kurds]
Epic song 2'08

18. Iran
Classical Persian song, *âvâz* 1'38

19. Lebanon
Strophic song, *'aâba wa-mijânâ* 2'52

Voices and musical instruments
a : Singing in the instrument

20. Papua New Guinea [Iatmul]
 Voices of the *mai* spirits 0'45

21. Australia, Arnhem Land
 a) *Didjeridu* and b) vocal part 1'29

22. Solomon Islands, Malaita ['Are'are]
 Song with panpipes '*au waa*' 0'48

23. India, Rajasthan
Narh flute with vocal drone 2'05

24. Laos [K'mu]
 Female voice and flute 2'12

b : Imitation of instruments

25. Mongolia
 Vocal imitation of the *limbe* flute 1'07

26. Mali [Kel Ansar Tuaregs]
 Lullaby, *bell'ilba* 1'33

27. Canada, Québec
 Dance-song using *turlutes* 1'41

28. Central African Rep. [Mbenzele]
 Vocal-instrumental hocketing 1'37

29. Papua New Guinea [Huli]
 Voice with flute *pilipè* 0'52

30. Chad, Tibesti [Teda]
 Song and one-string fiddle 1'49

31. Benin [Fon]
 Vocalisation of drum formulas 1'27

32. India (South)
 Sung improvisation, *pallavi* 2'57

Employ of harmonics

33. Papua New Guinea [Yafar]
 Melody on harmonics, beetle 0'40

34. Ireland
 A *jig* on a jew's harp 1'41

35. South Africa [Xhosa]
 Musical bow, *umrhubhe* 0'53

36. South Africa [Xhosa]
 Two overtone songs, *umngqokolo* 2'04

37. Russia [Tuva]
 Overtone song, *kargiraa* 2'14

38. Mongolia
 Two overtone songs, *xöömij* 1'45

CD III - Polyphony

Heterophony

1. Morocco [Ben Aissa Berbers]
Grand collective dance *ahidus* 2'02
2. Ecuador [Shuar (Jivaro)]
Women's chorus, *ujaj* 2'02

Echoes and overlapping

3. Papua New Guinea [Kaluli]
Abeyalo song 1'37
4. Senegal [Bedik]
Song, *yangango* repertoire 3'00
5. Indonesia, East Timor [Ema]
Rain-dance song 2'25
6. Taiwan, Aborigines [Bunun]
Song for harvest, *pasi but but* 2'26

Drones and ostinati

7. Indonesia, Sulawesi [Toraja]
Men's chorus, *manimbon* 2'35
8. Albania [Tosk]
Male chorus, *përmetarçe* 3'06

9. Niger [Bororo Peul (Fulbe)]
Courtship song, *guéréwol* fête 2'38

10. Ethiopia [Guji]
Male rite-of-passage chorus 2'01

11. Gabon [Bateke]
Male chorus, *oniugu* 1'34

Parallel, oblique and contrary motion of two voices

12. Eritrea [Rashaïda]
Festival music 1'58

13. Côte d'Ivoire [Baule]
Girls' duet with women's chorus 1'59

14. Côte d'Ivoire [Gere]
Women's hoeing chorus 2'36

15. Macedonia
Rain-making song, *dodole* 2'36

16. Vietnam [Nùng An]
Alternating work-song, *xi* 2'16

Chords

- | | | | |
|--|------|--|------|
| | | 26. Central African Rep. [Aka]
Music for divination, <i>bondo</i> | 2'03 |
| 17. Italy, Sardinia
Male chorus, <i>tenore</i> | 1'08 | 27. Central African Rep. [Banda Linda]
Chorus imitating horns | 1'23 |
| 18. Italy, Sardinia
Choir for Holy Week | 3'13 | 28. Ethiopia [Dorze]
Male chorus, <i>edho</i> | 3'01 |
| 19. France, Corsica
Polyphonic song, <i>paghiella</i> | 1'18 | 29. Solomon Islands, Bellona
Ritual dance, <i>suahongi</i> | 2'39 |
| 20. Georgia, Svaneti
Male funerary chorus, <i>zär</i> | 3'42 | 30. Indonesia, Irian Jaya [Eipo]
Individual singing, <i>dit</i> | 2'23 |

**Counterpoint
and combined techniques**

- | | |
|---|------|
| 21. Solomon Islands, Malaita ['Are'are]
Funeral lamentation, <i>aamamata</i> | 1'47 |
| 22. Taiwan [Amis]
Weeding-song, <i>miololot alaliu</i> | 2'15 |
| 23. Georgia, Guria
Table-song, <i>supruli</i> | 3'08 |
| 24. Italy, Genoa
Male chorus, <i>trallallero</i> | 2'37 |
| 25. Albania [Lab]
Male chorus, <i>himarioçe</i> | 2'45 |

This anthology is dedicated to Gilbert ROUGET, to the researcher who posed fundamental questions on the mechanism of the singing voice, to the founder of the Musée de l'Homme collection of recordings – which celebrates its golden jubilee this year (1946-96).

Gilbert ROUGET was director of the Department of Ethnomusicology at the Musée de l'Homme for more than twenty years, establishing a research laboratory of the CNRS (the French national scientific research organisation), known today as UMR 9957. By his publications, his teaching, and the interest he had in the work of others, he decisively marked an entire generation of researchers ; his influence remains great in ethnomusicological research.

This homage is offered by those who have worked alongside him, or under his guidance, who can see themselves in his ways of thinking, and with much pleasure they wish to return a part of what he gave them.

As a sequel to the CD “Musical Instruments of the World” (LDX 274 675), this anthology presents, for the first time, a wide selection of vocal expression from a wide range of the world's oral tradition musical cultures. The first two CDs present diverse kinds of voice, and the third is concerned with polyphony.

Organising such a vast range of material brought up delicate questions. The richness of musical expression – and the Musée de l'Homme holds exceptional material in its archives, in the form of original tapes and published discs – suggested numerous possibilities of classification : by continents, by countries (see the geographical index at the end of this booklet), by ethnic groups, or even by function (feast songs, work,

songs, danced songs). This has not been done, because it would have pushed to the side some musical and acoustic realities that are worth taking up ; so we therefore adopted other criteria, by going directly to the sonorous material itself.

Some typological problems were there to be solved. While, with the work of Sachs and Hornbostel, the classification of musical instruments has been established, a general typology of the human singing voice does not exist, resulting in a number of problems that ethnomusicologists are far from knowing how fully to resolve. On one hand, procedures and techniques of singing are insufficiently described, and the inventory is incomplete. On the other hand, the task is complicated by the fact

that acoustical terminology and ethnomusicological methods are often without consensus, may be largely metaphorical, and all things considered, somewhat approximate.

Aware of these difficulties, we have throughout tried to group the musical examples consistent with their articulatory or acoustic relations. One will find here a sketch for a typology, established by functioning of the phonatory apparatus, and what it produces, on two CDs of "Techniques", arranged as follows :

CD I : 1) Calls, cries and clamours ; 2) Voice and breath ; 3) Spoken, declaimed, sung ; 4) Compass and register ;

CD II : 5) Colours and timbres ; 6) Disguised voices ; 7) Ornamentation ; 8) Voices and musical instruments ; 9) Employ of harmonics.

As for CD III, the accent is placed on the variety of polyphonic procedures. The examples are grouped according to the ways the musical parts are put together : 1) Heterophony ; 2) Echoes and overlapping ; 3) Drones and ostinati ; 4) Parallel, oblique and contrary motion of two voices ; 5) Chords ; 6) Counterpoint and combined of techniques.

CD I - Techniques

Calls, cries and clamours

Under this heading are figured those vocal manifestations wherein the voice is used with intensity and is in some way projected toward an audience. The cry remains above all an individual expression of pain, joy or astonishment. The ululations of the Arabo-Berber world are in general cries of joy, and the fête is their natural place. Cries of sadness penetrate bereavements. As for astonishment, it is shown by the familiar "olé" of flamenco, or again by the *tasâbih* of the Arab world. Sung from the top of a minaret by a *muezzin*, the latter are in the form of exclamations, that there is only one God, and their words express the wonderment of the believer before the beauties of creation. Cries become a clamour when they are made by a group. The call, for its part, is aimed at potential listeners, be they divinity, man or animal.

Calls, cries and clamours may carry an intelligible text (as in the calls to cattle, I.3, the funeral lamentations, I.6), others may not (as the cries of a woman bystander, while a man is playing an African *sanza*, I.4), or in the interjections of the drummers in Japanese *Nô* theatre (as in I.8).

Calls of a utility nature, as with those to cattle, are widespread in the world (as in the Vendée calls to labour, I.2), while

others belong to the religious domain (as in the call to prayer to Muslims, and equally in the astonishing example from Paraguay, right at the beginning, I.1).

One should note how, in this large category, musical aspects are only more or less developed. A cry might tend to a signal (as with the Pygmy hunting calls, I.9) or, inversely, become the material itself of a musical tissue (as with the Balinese *Kecak*, using stylised cries of monkeys, I.10). In this regard, the Swiss example (I.3), is in an intermediate position, with its clear signalling in descending trills, alternating with passages of yodelled song.

Voice and breath

The sound of the breath itself may be exploited for æsthetic ends, as when seeking a special timbre (as in the whispered voice of the Burundi zither-player, I.11), and it can also be a rhythmic component of a musical language (as in the Tuareg song, I.13, or that of the pearl-divers of Bahrein, I.14). Inuit throat-games (I.12) combine both these things. Then, breathing can be deliberately employed as hyperventilation to induce trance (as in the Madagascan curer's song, I.15, and the praise of Allah from Kenya, I.16).

Spoken, declaimed, sung

Overall, the different traditions use the possibilities of a continuum between the

sung and the spoken. In a solemn situation – public speeches, prayers, incantations – the speaker alters ordinary intonations; speech changes from its usual pitches. In this way, especially in religious settings, recitations may be limited to a single pitch (*recto tono*), as in the Koranic recitation, I.17. In other cases, it may have a small compass with a few conjoint notes, as in psalmody (as in the Buddhist example from Ladakh, I.18, or the Indian *rig veda*, I.19). The Polynesian singing-game and dance-song from Tuvalu (I.20) employ both monotone recitation (*recto tono*) as well as a “spoken-sung” (*sprechgesang*) of indeterminate pitch.

The delivery of a declamation may remain similar to that of ordinary talking (as in the Kanak ritual speech, I.21). Also close to speech, the extraordinary exhortations of Audrey Bronson (I.25), a Philadelphian Baptist pastor, gravitate around a preferred pitch, which is reinforced by the blurred, staccato chords of the Hammond organ. Put to a regular rhythm, a text will become scanned, as in the Selk'nam recitation from Tierra del Fuego (I.24), as also in the melismatic *redoblado* from the Balearic Islands (I.23).

While the preceding examples generally use the resources of the spoken-sung continuum in a limited way, the Romanian

ballad (I.24), for example, exploits three possibilities to expressive end : singing (as we know it), monotone recitation (*recto-tono*) and scanned speech.

Compass and register

In the domain of the voice, the term "register" is used in widely different ways. Acousticians and physiologists recognise two main registers, involving different phonatory mechanisms (see the section on "Phonation" pp 174), the first being the "chest voice", the second the "head voice" or "falsetto". It is more or less admitted that the last two expressions refer to the same thing, even if common usage employs "head voice" rather for women, and "falsetto" for men. Let us point out that there are also two other laryngeal configurations, used more rarely : the "Stroh bass" (also called mechanism 0) and the "whistle" (mechanism 3). The idea of register, as we can see, ought not obscure that of pitch. But all the same the first register ("chest") permits the use of a low tessitura, and the second ("head") a high tessitura.

Relations between register and tessitura are illustrated by several examples. Thus we have Buddhist monks of the Monastery of Gyütö (I.26) chanting in the profound bass in the chest register.

Korean monks (I.27) traverse a wide range of the first register together with brief melodic incursions into falsetto. This is also the technique used by the renowned Japanese singer Kinshi Tsuruta, in a particularly deep voice (I.31) : she sings in the chest register, whilst switching to head voice to execute the ornaments. The voice of the Abelam man from Papua New Guinea (I.28) is even deeper, and uses the register of the "Stroh bass", while the voices of the Yawalapiti indians from Brazil (I.29) and the women of the high plateaus in Bolivia (I.30) are pushed up to the extreme highs in the second register.

We note that, within certain cultural norms, singers may very often do violence to themselves so as to cover a tessitura that is not natural to them. This is the case of men in the High Atlas of Morocco, for example, who must force themselves to sing at the same pitch as the women ; or the peasants of Oach in Romania who avow a veritable cult of the high and for whom to sing is as much as to shatter one's voice.

The alternation of the two principal registers can sometimes constitute the very essence of the musical material, as is the case of the yodel, defined as such by the rapid passing from one mechanism to the other. Yodels often employ wide intervals (sixths and

sevenths) and utilise syllables that are specific to each register. Here, breaks between chest voice and falsetto are not masked, as with the counter-tenors of baroque art music ; breaks are, on the contrary, the sign of the yodel and sought for, as well as the contrasts of timbre that result.

Contrary to a frequently held opinion, yodelling is not only found in the German-speaking Alps (refer to the Swiss examples, I.3 and I.35). Musicology adopted the German word (*Jodel*) to describe a technique known elsewhere in eastern Europe, in Oceania (I.34) and in Africa – notably in Malawi (I.33), among the Kalahari Bushmen (I.32) and the pygmies of the equatorial rainforest (III.26). But, without having all the characteristics of the yodel, there are styles which exploit changes of register in an incidental manner (as in the hunting calls of the pygmies, I.9), but more often for the purposes of ornamentation (as in the songs from the Iakut, II.5 ; Iran, II.18 ; Lebanon, II.19 ; and Albania, III.8).

CD II - Techniques (cont.)

Colours and timbres

At the outset, we have to draw attention to the poverty of the vocabulary used in musicology to describe the very rich palette of vocal colours existing in the world.

And yet, nothing is more characteristic of a musical style than vocal timbre, for a few seconds may be more than enough to identify the origin of a song. To account for this apparently elementary identification, to define the criteria on what is involved, is no simple task. For example, it could be said of the Vietnamese voice (II.3), that it has little bass, little power, yet is rich in harmonics while yet again lacking characterising formants – and one notes by that just how much it differs from the voice of a “lyric tenor”. While we know this from acoustic analysis, the results, though needed, are quite inadequate to explain what the ear perceives in a flash. Perhaps one might call this kind of voice “thin”, but such a term is not very revelatory – it does not offer the slightest technical precision.

Turning to other examples : if the “flamenco voice” is often thought of as “guttural”, what does this word mean, and what kind of physiological reality is involved ? Is not the Xhosa voice (II.36), while quite different from the Andalusian, not also “guttural” ? Everyone knows what is supposed to be a “nasal voice” (the soft palate being lowered), but what is one to make of the voice from Brittany (as in example II.8) or that from Sunda in west Java (II.4), both of them thought to be

“nasal” ? It is facile to contrast the greatly projected voice of Koundé Kouyaté (II.1) with the very intimate voices of the Banda girls (II.2), but on what exactly depend the differences ? In the former, the breath control comes from powerful abdominal discipline ; in the latter, the breath is somehow “on the voice”, and it’s definitely an impression of fragility that is sought. In the process of identification, certain indexes may put us on track (the language or the musical style, especially), but no evident acoustic trait allows us to accurately describe the voice of someone like Aïcha Redouane (II.6), though her “arab character”, nevertheless, is quite obvious.

Disguised voices

In some ways, one could say that all or any sung vocal technique is nothing but a disguise, at least in comparison with the talking voice. But the word “disguise” is here used for those particular modifications of the voice for symbolic ends, of the kind that, in the very bosom of a particular culture, this voice will appear as singular or unidentifiable (perhaps because of the use of a device) in the normal context.

There are several techniques of disguise that a singer can employ, or not, according to the ends desired. In the Beijing (formerly Peking) Opera (II.9), for example, a male

actor sings in falsetto to impersonate a female : here the falsetto voice is like a mask for that body.

The Dan disguised voice (II.13) is that of a supernatural being. Same thing with that of the Mitsogho (II.10), with the difference that the latter, to mask their voice (or, more exactly, to incarnate that of another), ingest vegetable substances to modify the way their vocal cords function. But, in many traditions – notably in pre-Lent Carnaval – it may happen that the mask is physically present, as a device : fixed in front of the face and the mouth, it plays a determining rôle in modifying the voice of the wearer.

The voice may equally be distorted by resonator-devices in front of the mouth such as the *didjeridu* of Australian Aboriginals (II.21), the bamboo tubes of the Iatmul of the Sepik area, Papua New Guinea (II.20), or again in clay pots, as in Rajasthan or the Côte d’Ivoire (Ivory Coast) (II.13).

The mirliton, which is widespread, is a separate case (this is the “kazoo” or the European children’s comb-and-paper buzzer) : it sounds when the voice is hummed, becoming distorted. Often made from a thin leaf, easily set in vibration, the mirliton is an acoustic device which can be

triggered by the very soundwave that it modifies (as in the examples from Honduras, II.11, and the Côte d'Ivoire, II.12).

Ornamentation

This term, as conventionally used, presupposes secondary musical elements of a decorative nature added to a principal melodic line. The truth is more likely that, in numerous traditions, what we call ornamentation is integral to the musical structure and may indeed be the element that most clearly defines the style.

But ornamentation is within a continuum. One might begin with a kind of degree-zero, where the given line is considered as stable, basic ; then, if there are changes in the continuity of that, all such alterations of it might seem ornamental. If vibrato is a prerequisite in western lyrical singing, it is a minimal form of ornamentation, even though, by its omnipresence, it is not considered to be so in western conservatories. The Sioux example (II.14) is characterised by a forced vibrato, concentrated in the high register. In oriental singing (as in II.6, 17 and 18), vibrato is controlled for expressive purposes and may ornament selected degrees in a phrase. In the Mongolian example (II.16), vibrato alternates with trills (upon two degrees). Another form of vibrato is found in the

Indian *dhrupad* music (II.15), where the tongue or the glottis is used to interrupt the emitted sounds for very brief moments. The Lebanese singer (II.19) seems, in his case, to dispose of a wide variety of ornaments, which he freely draws upon : vibratos and trills, extended melismas (melodico-rhythmic formulas sung to the one syllable), and so on.

Voices and musical instruments

A number of musical techniques associate the voice with wind instruments. Expiration of breath may be put to a double function, that is, to put the vocal cords into vibration whilst simultaneously sounding an instrument, as with the flutes of the Solomon Islands (II.22) and of Rajasthan (II.23). And then, it is a flute that a Laotian woman imitates (II.24) by interweaving vocal and instrumental sounds to the point where it is difficult to tell which is which. Such alternance is even more systematic with the pygmies of Central Africa (II.28) and Huli of Papua New Guinea (II.29a) ; the timbre of the voice adjusts to that of the instrument, but in these cases without mixing of the two sources. Imitation of the instrument is also present in the Mongolian (II.25) and Tuareg (II.26) examples, and, in a stylised way, in the "turlutes" of Mary Travers of Québec where, using the specialised "scat" technique of jazz singers, the voice purely

and simply substitutes for an instrument (II.27).

The flute is not, however, the only instrument that the voice can take for model – the fiddle, the horn or the drum lend themselves as well to the play of imitation, in the Tibesti region of Chad (II.30), in the Central African Republic (III.27), in Benin (II.31) or in South India (II.32). In the case of the flute or the fiddle, the imitation is above all based on vowels, that is to say that the singer “works” on the sound, modelling it as for the enunciation of vowels. In the case of imitating drums, the sound is distinctly articulated : the mouth emits consonants and produces a non-periodic signal, while diverse vocalic colours indicate the pitches and timbres of the instrument.

The employ of harmonics

As we know, a periodic sound is made of a fundamental (also called harmonic 1) and a series of upper harmonics. Now, some of these harmonics may be used for melodic purposes by a technique which involves modifying the volume of the mouth by changing the thickness or the position of the tongue ; the harmonics thus selected are then perceived as independent pitches.

The sound-exciter may be external or internal. The first case – by far the most

widely known – presupposes the presence of an exterior vibrating device, placed at the mouth's opening ; this may be a lamella, as with the jew's-harp (II.34), a string, as in the musical bow (II.35), or even a large insect whose beating wings produce a periodical vibration, as in Papua New Guinea (II.33).

The second case is rare. This is overtone singing, where the exciter is internal, because it is done by the vocal cords themselves. But, the principle of selecting the harmonics is the same in each case, and one also observes that overtone singing is only to be found in regions where the jew's-harp or the musical (mouth) bow is present ; essentially, this is Mongolia (II.38) and Southern Siberia (II.37), and then in a well-defined region of Southern Africa, among the Xhosa speakers (II.36).

CD III - Polyphony

Classical musicology maintained for a long time that polyphony was, along with musical notation, a major discovery of western serious music. There is not the slightest doubt that this was wrong, since that would mean that outside a tightly circumscribed western world, a uniform reign of monody would prevail. We know now how, in one form or another, that polyphony in oral tradition cultures is indeed widespread, and is found in many

regions of the globe. Polyphony is significantly represented (outside Europe) in sub-Saharan Africa, in Oceania and in those parts of Asia where there are tribal peoples. In the presentation of the recordings on this third CD, we follow the current thinking, that there are formal criteria taking into account the internal organisation of the musical parts, in an order going from simple to complex. We claim that this is just a logical order, not chronological ; we try to demonstrate the relationships of form, without considering questions of historical relationships (see figure 18).

Heterophony, in the most current sense, indicates a musical procedure where several performers sing in a sort of unison. It does not consist of distinct parts, such as might be named by the singers themselves, but is the effect of melodic or rhythmic differences (whether more or less obvious) which have, cumulatively, the effect of conferring on the melody a certain thickness. In some cases, these differences are purely accidental, but the intention is to produce a unison – one might think of a local Sunday mass as sung by the faithful. In other instances, the superposition of more-or-less coordinated melodic lines is clearly intentional, where each participant seeks to enrich the basic melody by his or her

own contribution. It is thus, to be well done, that a Berber *ahidus* (III.1) not only needs numerous participants, male and female, but that one be also aware of the presence of a diversity of people present, with their different timbres and registers, and that a large sonorous spectrum thereby be shown. The Romanian lamentations (I.6) also reveal a type of heterophony, but it proceeds from a different intention, resulting in a sonority of another nature : several mourners are around the corpse and, in contrast with the Berber example, each will sing a personal wailing, which has for effect simultaneity of solos in distinct times. The Jivaro song of Ecuador also has time-shifts which seem to be like echoes (III.2).

These differences (or shifts) are well under control in the practices of **echoes** and **overlapping**. In Papua New Guinea, two Kaluli women sing in echo, the second duplicating the phrase of the first (III.3). Overlapping, in its turn, is shown in the examples from Senegal (III.4) and from East Timor (III.5) : two choirs alternate, but the second overlaps the last note or the last musical phrase of the first, which is the origin of the expression “overlapping” in ethnomusicological usage. In a unique genre, the *pasi but but* of the Austronesians of Taiwan (the aboriginal peoples) is notable for

the chromatic rising pitch of the first voice, underneath which there are shorter segments sung by the three other voices (in III.6).

With the **drone** (or *bourdon*), an overlapping is continuous. By holding to the one pitch, one of the voices serves as a basic referent for the melody, as in the Toraja song from Sulawesi, Indonesia (III.7), or in that from Albania (III.8). At times a drone may, at the end of a phrase, be enriched by a descent formula, as among the Bororo Fulbe of Niger (III.9).

The **ostinato** has, in common with the drone, a character of permanence and repetition. It might be thought of as an intermittent melodic drone. It is composed of strictly recurrent short phrases, upon which is grafted the main melody (as in III.10 and 11).

Two voices may superimpose in **parallel motion** with one or other interval : the fifth (III.12), the fourth (III.14), the third (II.12 and III.13) or the second (III.15 and 16). Such parallelism is not always strict, and may be combined with **oblique** or **contrary motion**.

To this kind of polyphony, which may be seen as "horizontal", with superimposition of musical lines, there is another which

accents simultaneous relationships where the parts, seen as "vertical", are analysable in terms of **chords**. Sometimes, a one-and-only chord is needed for a whole piece, one which might be transposed in the midst of a performance if there is a shift on the part of the soloist (as in the Sardinian singing *a tenore*, III.17). Sometimes different chords are systematically linked, as in the Corsican *paghiella* (III.19), which is based on the alternation of two chords : one on the fifth degree, with a suspended feeling ; the other on the first degree, with a conclusive feeling. The religious polyphony of Sardinia (III.18) is also characterised by triads. It uses a technique known as *falsobordone* in which the different parts double the principal voice at the fifth, at the fourth and at the third, and are strictly related between themselves by rules of consonance. The funeral songs in three voices of the Svans of Georgia (III.20) are notable for fluctuating chords principally of 4ths and 5ths, of 3rds and 5ths, and of 5ths and 7ths, where distinctions between consonance and dissonance do not seem relevant.

In **counterpoint**, to the contrary, the parts are singularly and in a net manner differentiated, both melodically and rhythmically ; they take their value from one

another, and by their presence, contribute to or weld the musical construction. The polyphony of the 'Are'are of the Solomon Islands (III.21), in two parts, adopts this practice. That of the Amis of Taiwan (III.22) and of the Gurians of Georgia (III.23) is in three parts. The latter is also characterised by its largely improvised nature; here the voices are so free that each part can only be sung by a single participant, which is not the case in "folklorised" choirs, where the parts (duly learned by heart and leaving little room for improvisation) can be doubled, as in choral singing.

Certain complex forms of polyphony make use of **combined techniques**, and thus cannot be thought of as single type. We have the Albanian song (III.25) combining a drone with ostinati and with alternately dissonant and consonant chords. The Banda of Central Africa (III.27) and the Dorzé of Ethiopia (III.28) utilise an ostinato (with variations) and hocketing of a melodic line shared among several voices, so that one will have to be silent while others sing, at times. Then, influenced as much by "bel canto" as by military bugle bands, the Italian *trallallero* of Genoa (III.24), depends on tonal harmony, which strictly ordains its separate parts (up to seven of them).

In polyphonic music, the general rule is that each singer takes a single part. There is an exception with the pygmies, to be heard on III.26: the singers freely change their parts during a performance, and the counterpoint of four parts is based on a principal melodic line, which might not be completely executed. In the *suahongi* of the Polynesian outlier Bellona/Mungiki (Solomon Islands), this respective liberty for the voices is pushed to the extreme, to the point of creating strange superimpositions of form (III.29). In the event, the two parties there present neither the same text, nor the same scale, nor the same rhythm, nor the same tempo. If there be a temporal coordination, it is only apparent at the end of the cycle.

The last track of the CD recalls that aleatory may be a component – whether accidental or willed – of musical forms. In this way, the songs and the repetitious formulas of two Eipo girls of Western New Guinea (III.30) superimpose without apparent coordination, and thus sketch, as an amusement, what one might call a polymusical form, which progressively stabilises itself around a series of brief ostinati.

THE RECORDINGS

Because the main criterion of selection is musical, it means that some recordings have been included even when we know very little about them. The notes on each track are therefore, according to the case, variable in length and detail. As far as possible, the fieldworkers themselves who made the recordings have written the notes. When that was not possible, the notes were written by an ethnomusicologist specialising in that region, using whatever information was available. Every note is signed with its author's initials (the full names are listed on page 187).

The contents of each note are in the following order :

Track number, name of the country, followed by the name of the region, or, in some cases, by the name of the ethnic group [in square brackets]. Below that, the place of recording, and other geographical

or administrative indications. After that, various headings, each signalled by a short dash (as below).

- Title of the track. As applicable, name of the vocal genre, name(s) of the performer(s), the title of the actual piece.
- Means of performance (number, sex) ; characteristics of the musical structure and of the voice(s) (and in CD-III the polyphonic type) ; vernacular terminology.
- Indications of usual circumstances.
- General content of song texts (résumé)
- References on the recording (collector's name, year) or of the disc from which the extract was drawn ; in the case of a previously unpublished recording, its archival number at the Musée de l'Homme (BM = Bande Magnétique, or magnetic tape), and references to published recordings of the same type. Then, occasionally, bibliographic references. At the foot, the initials of the writer of the note.

CD I - TECHNIQUES

Calls, cries and clamours

1. PARAGUAY [Tomarahô]

Zamuco linguistic family

- Introduction to the ritual of the origins of the world, *anabsozo*.

- Ensemble of men's ritualised cries, whose system is not yet fully understood, but which seems to depend upon a series of oppositions : solo / group / duo ; high tessitura / medium tessitura ; brief / sustained / very long utterances ; with / without vibrato ; with / without words. After a presentation of its different constituents, the ensemble comes together on a rhythmical base, established by rattles and by a set of panpipes with two tubes. See figure 1 for a sonagram of part of this item.

- Recording by Guillermo Sequera (1988).
Archive N° : BM 993.005. (J.-M.B.)

2. FRANCE, Poitou

Saint Vincent-Puymaufroy, Department Vendée

- Calls to ploughing (locally, "raudage") by a farmer, Fernand Bordage, leading two pairs of oxen yoked to a cart, heading for the fields.

- An improvised succession of interjections and *glissandi* alternating with names or with commands (eg, "Debout, là-bas!" or "Giddap, there!"), ending with a snatch of whistled tune. The names of the oxen, also paired, are partly imaginary : Compagnon, Libertin ("Mate", "Rake") ; Printemps, Bas blancs ("Springtime", "White stockings") ; Viens-tu, Trinquier ("Come-hither", "Boozer") ; Baladin, Concurrent ("Actor", "Rival"). Their multiplicity would lead one to imagine a team of many pairs of oxen.

- The voice is clear, sonorous and resounds in the open air. Each sequence employs a restricted range, but the vocal emission constantly changes, going from "shouted" to "sung", suggesting here and there an analogy with mooing cattle.

- Recording by Michel de Lannoy (Stage Musicoral/Arcup, University of Tours), 1986. Archives UPCP/Maison des cultures de pays, Parthenay (regional collection).

(M.deL.)

3. SWITZERLAND, Muotatal

Alpage Gummen, canton of Schwyz

- Call to cattle, *Chueraiheli*, by Alois Schmidig.

- Two short yodelled pieces alternating with spoken commands and cries made up of descending trills.

- Performed to call the cows for milking, or along the tracks of alpine pastures.

- The yodelled parts of this call include the nonsense-syllables [yo] and [o] in chest voice, [u] in falsetto. The spoken section includes the interjections “sä sä” and words in the German-Swiss dialect of Muotatal : “Come on, little cow, come on!”

- Recording by Sylvie Bolle-Zemp (1984). Extract from the film *Yootzing and Yodelling* by Hugo Zemp ; production : CNRS Audiovisuel (1, place Aristide Briand, 92195 Meudon, France) and Ateliers d’ethnomusicologie, Geneva, Switzerland. For other cattle calls, refer to the CD “*Jüüzli*” of the *Muotatal, Switzerland* in the Collection CNRS/Musée de l’Homme, Le Chant du Monde LDX 274 716. (H.Z.)

4. CENTRAL AFRICAN REP. [Gbaya] Ndongué, province of Bouar

- Modulated cries and sanza (lamellophone) playing in a “reflexion-song”, *gima tamo*, by Étienne Doko (sanza) and Martine Sènwan. Title : *Séam ko mè*, “I love you”.

- Usually, a song is improvised by the sanza player and other singers. Feminine participation is limited to approbations in the form of modulated cries. According to the musicians, the regularity of such cries made it impossible to sing, although the piece is part of a song repertoire.

- Recording by Vincent Dehoux (1977). Extract from the CD *Central Africa : Sanza Music in the Land of the Gbaya*, AIMP XXVII, VDE-755. Reference : V. Dehoux, *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)*, Louvain, Peeters-Selaf, 1986. (V.D.)

5. PARAGUAY [Tomarahô] Zamuco linguistic family

- *Ouhla teichu* song, for the rites of the dead, by Dohoxowohorla and Nerke.

- An alternating female duo. The crying voices, almost yelled, are in the high-middle tessitura. The breathiness, rather evident, certainly appears to be a fundamental part of the vocal æsthetic here. See the sonagram, figure 2.

- Recording by Guillermo Sequera (1988). Archive n° : BM 993.005. (J.-M.B.)

6. ROMANIA

Bixad, Oash country

- Funeral lamentations, *bocete*, more readily called by the word *văiete* in the Oash country, sung by women of the family of the deceased.

- A group of women singing, but each for herself, on a descending melody (which is quite common in funereal chanting).

- Performed in the house of the deceased around the open coffin. The *vaiete* are proclaimed by the large horns called *trîmbîta*, and must cease when the horns recommence. They are also sung individually at the cemetery, by the tomb.
- Interrupted with sobbing, the words recall the life of the deceased.
- Recording by Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob and Speranța Rădulescu (1991), during a funeral. Archive n° : BM 995.014. (B.L.-J.)

7. ALBANIA [Geg]

Northern Albania

- Funeral song by a group of men.
- Collective clamouring, organised according to a strict strophic plan : regular alternance of the chant, properly speaking (homophonic), with its “clamorous echoing” by the voices of the choir. See the sonagram, figure 3.
- Syllabic “text”, without actual words.
- Recording by the Institute of Popular Culture at Tirana, held at the Musée de l’Homme. Archive n° : BM 992.015. (B.L.-J.)

8. JAPAN

Tokyo

- Vocal interjections, *kakegoe*, uttered by the drummers before and after striking their

instruments, in Nô theatre. Hour-glass finger-drums : *o-tsuzumi* by S. Kawamura, and *ko-tsuzumi*, by A. Kô ; stick-drum *taiko* by T. Ooe ; flute *nô-kan* by Y. Isso.

- These cries have two functions. One is punctuating the time ; the other is meant to establish the atmosphere. These cries differ according to the category of the drama, and make up a sonorous arsenal, used similarly to the sounds of the drums to compose diverse rhythmic cells.

- This passage is an extract from the play *Shakkyô* (The Bridge of Stones), written by Motomasa (1394-1432), son of Zeami, whose rôle had been vital to the codification of the Nô theatre.

- Recorded at Radio France, under the artistic direction of Akira Tamba (1983). Extract from the CD *Japon. Musique du Nô. Shakkyô - Pont en Pierres*, track 1 ; © 1987 Ocora Radio France C 559005. Reference : A. Tamba, *La structure musicale du nô*, Paris, Klincksieck, 1974.

(T.Q.H. after A. Tamba)

9. CENTRAL AFRICAN REPUBLIC

[Aka pygmies]

Sub-prefecture of Mongoumba, Prefecture of the Lobaye

- Hunting-calls, *mongombi*.
- Five men singing in falsetto with unmeasured melodic formulas, made up

of disjunct intervals. Others reply with calls in the low register.

- With such modulated calls, the men communicate to each other while they spread nets and then beat for game. Not being measured (rhythmically), such calls are not considered by the Aka as musical, but as a part of hunting technique.

- Recording by Simha Arom (1971). Extract from the CD *Centrafrique : Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*, track 5 (CD I) ; © 1980/1987 Ocora Radio France C 559012/13.

(S.F. after S. Arom)

10. INDONESIA, Bali

Ubud

- *Kecak* chorus. Appearing in its present form at the beginning of the 1930s, this genre drew from older models, such as the trance-dances as practised in temples.

- A chorus of men, some forty performers, seated in concentric circles facing towards the centre, where a scene from the *Ramayana* is played, with the texts declaimed by actors. The chorus itself performs a polyphony of diverse cries and onomatopœias, wherein the syllables [ke] and [cak] (pronounced “cha”) are stylised monkey calls. The result is a varied rhythmic counterpoint, mainly using

techniques of hocket, ostinato and off-beat. Synchronisation between the different parts is rigorously directed by one of the members in the chorus, a sort-of conductor whose signals can be clearly heard. There is no place for improvisation, and all the parts, whose number vary during a performance, have been learned by heart.

- Recording by Gilles Léothaud (1978). Archive n° : BM 983.021. For other forms of *kecak*, refer especially to the disc *Kecak and Sanghyang of Bali*, King Record KICC 5129.

(G.L.)

Voice and breath

11. BURUNDI

Bujumbura region

- Whispered song accompanied by a trough-zither, *inanga*.

- A man's voice. The pronunciation of the words, with the breath very obvious, is perfectly synchronised with the plucking of the zither. While there is a weak voiced component whose pitches are difficult to determine, the “singer” gives the illusion of vocal melodic movement. This way of singing finds its balance through complementarity, in that the sound-spectrum is largely covered by both vocal and instrumental components.

- Performed by men, the whispered song is for personal pleasure, or for a few people, such as at the former royal courts. The subject matter is often historical, telling of pastoral themes in an epic, moralising or humorous manner.

- Song of praise to a benefactor.

- Recording by Michel Vuylsteke (1967).

Extract from the disc, *Burundi : Musiques traditionnelles*, track 13 ; © 1988 Ocora Radio France C 559003. (S.F.)

12. CANADA [Inuit]

a) and b) Cape Dorset, c) Sanikiluaq

- Three throat-game pieces, *katajjaq*: a) by Elijah Pudloo Mageeta with Napache Samaejuk Pootoogook ; b) by Temegeak Pitaulassie with Alla Braun ; c) by Soria Eytuk with Lusi Kuni.

- The *katajjaq* is a singular vocal technique characterised by the alternation of audible inhalation and exhalation, by a nasal and guttural vocal emission, and of bursts of sounds without fixed pitch. It is built upon repetitive motifs.

- Women's vocal jousting. The two singers get face to face, almost mouth to mouth. The idea is to fatigue the adversary, and rhythmically destabilise her. A piece ends when one of the women runs out of breath, and laughs.

- The texts are made of nonsense syllables.
- Recordings (1974-76) by Nicole Beaudry (a and b) and by Claude Charron (c). Extracts from the CD *Canada : Inuit Games and Songs*, tracks 1, 7 and 12 ; © 1976/1991 Auvidis-Unesco D 8032.

(T.Q.H. after J.-J. Nattiez)

13. MALI [Kel Ansar Tuaregs]

Gargando district

- An *ihamma* (onomatopœic) song, by the Bella, formerly slaves. Also known among the Tuaregs of Hoggar under the name *tazenqgarat*.

- A "panting" song, accompanied by hand-claps, performed by a chorus of about fifteen men during a dance.

- Encampment festivities.

- Syllables without meaning.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1988). Archive n° : BM 988.015.

(B.L.-J.)

14. BAHREIN

Muharraq

- Rowing song, belonging to the repertoire called *nahhami*, sung during different phases of the work of pearl-fishing.

- Sung by two or three soloists, professional singer-poets called *nahham*, and a chorus of men who are the pearl-divers and their

assistants. The soloists come in one after the other, in a very melismatic style. Among the vocal qualities sought are those of a high tessitura, supple and “sweet as honey”. The chorus intones a drone in the deep bass (called *winna*, according to Jargy in his disc-notes), some two octaves below the tonic of the soloists’ scale. In the second part of the extract, the drone evolves into forceful expirations called *hamhama* (*ibid.*) which are considered an essential element by the singers.

- Each phase of work has its own cycle of songs : for the departure, for anchors aweigh, for rowing, for lifting sail, for diving in search of oysters and then for opening them, as far as the end of the day’s work and the return.

- One may grasp the following words : “Oh, you of good intention, go you towards your fortune”. The formula *ya mal* (“Oh fortune”), which makes the refrain to this poetico-musical form, is an indirect invocation, God alone being master of destiny and fortune.

- Recording by Poul Rovsing Olsen (1962). Extract from the disc *Pêcheurs de perles et musiciens du Golfe Persique*, Ocora Radio France OCR 42. For other recordings of the same kind, refer to the CD *Musique des pêcheurs de perles*, Anthologie musicale de la péninsule arabe, vol. 2 (collection Simon Jargy), AIMP XXXI, VDE-781.

(J.L. and M.R.O.)

15. MADAGASCAR [Antandroy]

Ambovombé

- Music for a curing ritual, invoking the presence of a supernatural force, called *kokolampo*.

- The part of the ritual on this track was recorded before any possession by *kokolampo* had occurred to any participant. A musical phrase initiated by one singer is taken up by a mixed chorus, several times. Then, a woman’s voice, more cried than sung, cuts in at high pitch, whilst the choir, stopping singing, accompanies her with a sort of rhythmic snorting, by means of audible gasping. The rhythmic background has thigh-slapping (by the hands) added.

- A curer is present throughout the whole ceremony (these last for several days, sometimes). He is the one who interprets the mysterious words that are pronounced under the influence of possession and who indicates how to treat the invalid.

- Recording by Charles Duvelle (1963). Extract from the disc *Musique malgache*, track B1 ; © 1965 Ocora Radio France OCR 24. (M.B.)

16. KENYA

Malindi district

- Praise of Allah, by Sheik Mohammed Bin Isa, accompanied by children.

- Both soloist and chorus sing the same melodic cell, in a homorhythmic manner, punctuated by breathed guttural sounds, regularly scanned, which make themselves more and more evident as the piece unfolds. Under the generic term, *dhikr*, this vocal form is found in other regions of the Islamic world.

- The song-text is essentially based on repetitions of the name of Allah.

- Recorded under the direction of Hugh Tracey. Extract from the disc *The Sound of Africa Series*, track B1 ; TR 171. International Library of African Music, Rhodes University, Grahamstown 6140, South Africa. Reference concerning the *dhikr* : Gilbert Rouget, *Music and Trance : A Theory of the Relations between Music and Possession*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985.

(V.D.)

Spoken, declaimed, sung

17. MOROCCO, Western High Atlas [Ida Oumahmoud Berbers]

- Cantillation of the Koran, *tahzzabt*, by a chorus of *tilba*, “lettered-men” or “masters of the Koranic school”.

- The chorus chants in monotones, with shifts of degree. The declamation is marked by its segmentation of verses into

phrases of different length which end either with prolonged sounds or by “cried” exclamations.

- *Sslukt*, ceremony for the cantillation of the Koran in its entirety. It takes place typically when there has been a death, or a marriage, for a pilgrimage to Mecca, and on the 27th day of Ramadan.

- Verses 11, 12 and 13 of the Surate “The Protesting Woman”.

- Recorded by Miriam Roving Olsen (1977), archive n° : BM 982.023. Another recording of the same type is on the disc *Morocco 1. The Music of Islam and Sufism in Morocco*, Unesco Collection : A Musical Anthology of the Orient, Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 2027. (M.R.O.)

18. INDIA, Ladakh

Phyang Monastery

- Buddhist psalmody, by the monks of the 'Bri-gung bka'-brgyud-pa Monastery. Extract of an invocation to the goddess A-phyi, protector of this monastery.

- The passage chosen illustrates the style of chanting designated in Tibetan by the term *dbyangs* (literally, “vowels”) and is characterised by a solemnisation of the enunciated text, obtained by the interpolation of syllables without meaning between the words. The cohesion of the

ensemble is done by the chorus-master (*dbu-mdzad*) striking a large frame drum (*mga*), and whose powerful voice is a reference for the other participants.

- Recording by Mireille Helffer (1976). Extract from the CD *Ladakh. Monastic and village music*, track 1 ; © 1978/1981 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 662. Reference : Stéphane Beyer, *The Cult of Tārā. Magic and Ritual in Tibet*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1973. (M.H.)

19. INDIA, Kerala

Trichur

- Recitation of the *Rig Veda* par a group of ten Nambudiri Brahmins.

- Generally speaking, recitation of the *Veda* follows precise rules. The texts, in Sanscrit, contain syllables of three different lengths (short, medium and long). In addition, these syllables go with a system of four accents, rendered in the recitation by distinct melodic degrees, *svara*. In the Nambudiri Brahmin tradition, the accents *udātta* and *pracaya* are recited on a stable middle degree, the accent *anudātta* on a degree higher, the *svarita* on a degree lower, or a compound movement, medium then high, according to the accentual context of the syllable. The three stable degrees are

C#, E and F#, around which the chorus oscillates, *kampa*.

- The text is a passage from a hymn (identified as RV 1/25), composed in the metre called *gāyatrī*, addressed to the god Varuna.

- Recorded by Pribislav Pitoëff (1983). Extract from the CD *South India. Ritual music and theatre of Kerala*, track 2 ; © 1990 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 910. References : F. Staal, *Nambudiri Veda Recitation*, The Hague, Mouton, 1961 ; and *Chants and Recitations of the Agnicayana*, Berkeley, Asian Humanities Press, 1983 (includes two cassettes). (P.P.)

20. TUVALU, Niutao

(Western Polynesia)

- Two pieces : a) singing game *tafaonga sukisuki*, entitled *O mamai, o mamai* ; b) dance song *onga*, entitled *Fakatu ake fasi kumete*.

- The chorus of six men is accompanied by a small wooden slit-drum, *pate*, and by hand-clapping. a) Parts are in monotone, others in *sprechgesang* (recitations without fixed pitches) ; b) *sprechgesang*. In the second piece, the singers accelerate the tempo.

- The texts concern : a) a dispute among the gods on the sharing of the island of

Niutao ; b) a competition on the making of carved wooden plates.

- Recorded by Gerd Koch (1963). Extract from the disc bound into the book by Dieter Christensen and Gerd Koch, *Die Musik der Ellice-Inseln*, track A1 + 2 ; © 1964 Museum für Völkerkunde, Berlin, neue Folge 5, 1964.

(H.Z. after D. Christensen)

21. NEW CALEDONIA [Kanak]

Kanala, Xârâcùù linguistic area

- Ritual speech, *xwââxâ*, by Arthur Maramin.

- After an introduction by the “cryer”, the entitled specialist declaims, in monotone and in a rapid tempo, a series of histories about local alliances. At times exalted and formalised for the ceremony, these rhythmised speeches may last up to half an hour, depending on the orator and the circumstances. The orator is surrounded by men of his residential group, who support him with rhythmic hisses, punctuate his declarations by cries, and encourage him with *mulu*, coded formulas.

- Declaimed during ceremonies of the lifting of a mourning-period, which is schematically organised as a vast exchange of goods between lineages, this type of discourse announcing the gift of the paternal line. The voice of the orator is amplified by a loudspeaker.

- Recorded by Jean-Michel Beaudet (1984), archive n° : BM 987.003. For other Kanak vocal expressions, refer to the CD *Kanak Songs : Feasts and Lullabies*, Collection CNRS/Musée de l’Homme, Le Chant du Monde LDX 274 909.

(J.-M.B.)

22. ARGENTINA [Selk’nam]

Tierra del Fuego

- Shaman’s song, by Lola Kiepja, one of the last survivors of the Selk’nam group.

- Woman’s solo song. The vocal forms of the Selk’nam generally have alternated sections, some where the words have sense, and some in *sprechgesang* (“spoken - sung”) consisting of nonsense syllables. Among things which typify the vocal style are the importance of accents amplified by expiration, the presence of pulsation, the uniformity of syllabic duration, and above all the timbre. The sonic system puts the different degrees of the melody in correspondence with specific sonorities according to the vowels uttered. A Selk’nam song is made by combining rhythmic, melodic and textural elements.

- Recorded by Anne Chapman (1966). Extract from the disc *Selk’nam Chants of Tierra del Fuego, Argentina*, track A3 ; © 1972 Ethnic Folkways FE 4176, produced with the cooperation of the Musée de l’Homme. Reference : Gilbert Rouget,

“Chant fuégien, consonance, mélodie de voyelles”, *Revue de Musicologie* LXII-1, 1976.
(*R.M. after G. Rouget*)

23. SPAIN, Balearic Islands

Formentera

- A *redoblado* (literally, “redoubled”) song, performed by a man accompanying himself on a drum.
- Characterised by syllabic scansion, each couplet ends with a short tremulation of the larynx; the expression *redoblada* refers expressly to these ornamental endings.
- Sung at village fêtes, or in the evenings.
- Narrative content, but this kind of song may also be improvised by several singers (men or women) as a kind of competition or joust (*redobladas de porfedi*).
- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1986).
Archive n° : BM 986.024. (*B.L.-J.*)

24. ROMANIA, Wallachia

Blejesti, Department of Teleorman

- *Cinteci battrinesti* : song of former times (literally, “song of the old ones”), usually translated by the generic term “ballad”. Performed by professional musicians (*lautari*) : Constantin Staicu, voice and violin ; Georghe Staicu, cimbalom ; Alec Staicu, accordion.
- The epico-lyrical style is mostly expressive and communicative ; it sets out to both

move and edify the audience. According to the moment, more or less dramatic in the story, passages sung on descending phrases, or on monotone, alternate with spoken passages, where the verse is scanned emphatically.

- Weddings. Performed at the request of the guests for the banquet.
- In this ballad, called *Sarpele* (“The serpent”) the hero affronts a mythical monster in a combat from which he emerges unscathed.
- Recorded by Jacques Bouët and Bernard Lortat-Jacob (1981). Extract from the discs *Ballads and Festivals in Rumania*, track A2 ; ©1985 Collection CNRS/Musée de l’Homme, Le Chant du Monde LDX 74846.47. (*B.L.-J.*)

25. UNITED STATES, Philadelphia

Pennsylvania

- A sermon by the Reverend Audrey F. Bronson, pastor of the *Church of the Open Door*, with accompaniment at the Hammond organ.
- Extract from a long sermon, sung/spoken/cried-out, by a lady-preacher. (Most recordings made in protestant churches in USA are of male-preachers.) The congregation goes along with approving interjections. The organ punctuates the biblical stories of the preacher.
- Sunday religious service among a community of middle-class Blacks, in an

outer suburb of Philadelphia. The deep religiosity of the congregation, with the preacher's exhortations, result in some of the members going into trance, who are then surrounded and supported by their neighbours.

- Recorded by Jean Schwarz (1978).
Archive n° BM 982.024. (H.Z.)

Compass and register

26. TIBET (exiles in India)

- Buddhist psalmody by a dozen monks of the Tantric College of Gyütö, called *Rdo-rje 'jigs-byed dbang*, "Initiation relative to Vajrabhairava", a cruel form of the Bodhisattva Avalokiteshvara.

- Ensemble of male voices, alternating syllabic recitation and the use of a specific vocal technique called "the roaring voice of the God of Death" (Gshin-rje'i *ngarskad*), or more commonly "the voice of *mdzo*" (*mdzo-skad*), the *mdzo* being a hybrid animal, the cross of a buffalo with a cow. The very low voices aid the emergence of harmonic 10 (three octaves plus a third above the fundamental), an effect which is systematically sought by the monks, especially "the song-master" (*dbu-mdzad*), notably in the monasteries of the *Dge-lugs-pa* school, to which the College belongs. See the sonagram, figure 4.

- Recorded by J. Schwarz during a visit of these monks to Paris (1975). Private collection of J.S. Among the many recordings by these monks, either in India or in the West, are the CDs *Chants secrets des Lamas tibétains*, Dewatshang, DEWA 1, and *Musique sacrée du Tibet*, Dewatshang, DEWA 3. Reference : Tel Ellingson, "Don Rta Dbyangs gsum", *Asian Music* 10(2), 1979. (M.H.)

27. REPUBLIC OF KOREA

Seoul

- Buddhist psalmody (*pompae*), in the *hossori* style, by the monks of the Tae Ch'o Sung order. Entitled *Koryong san*, "Peak of the vultures".

- Male voice chorus. After the sounding of the gongs, the various members of the chorus begin when they will, each in his own tessitura ; their contributions, slow and in some sense "stretched", turn by turn aerial and violently contrasted, marking the progressive tonal ascendance, succeed one another, revealing the deep emotion felt by the performers, among whom several seem to enter a veritable extasy. Refer to the sonagram, figure 5.

- Extract of a ritual performed on the 49th and 100th days after a death, to prepare the soul of the deceased for its entry to Paradise.

- Recorded by John Levy (1964) at the monastery of Sone Chol ("The New

Temple”). Extract from the disc *Musique bouddhique de Corée*, track A1 ; © 1969 Collection Musée de l’Homme, Vogue LVLX 253. (M.H.)

28. PAPUA NEW GUINEA [Abelam]

Kalabu, East Sepik Province

- *Dshambukware* song, performed by Ndukabre (*dshambuis* is the name of the totemic emblem, in the form of a bird, of a clan).

- This men’s song is sung with a “Stroh-bass” voice (see Glossary) in the deep bass.

- Each clan has its unique *dshambukware* song. This one is performed in honour of Tipmanggero, one of the clan’s ancestors.

- Comprised only of vowels, this song has no words.

- Recorded by Brigitta Hauser-Schäublin (1979). Extract from the disc *Music of the Abelam, Papua Niugini* track B12 ; (Collection *Music of Oceania*), Musicaphon BM 30 SL 2704.

(H.Z. after B. Hauser-Schäublin)

29. BRAZIL, Upper Xingu [Yawalapiti]

- Song for the *kozi-kozi* dance, the dance of the howling-monkeys.

- Three men in masks, swaying, in the village square, singing in alternance, in falsetto, following melodic shapes descending in steps, with, at the beginning, the irruption of a brief cry in a downward glissando.

- Performed at night after a man has met some howling-monkeys in the forest, which have seized his shadow, this curing ceremony closes with a meal of fish and mashed manioc offered by the patient to the singers.

- Recorded by Simone Dreyfus (1955). Extract from the disc *Indian Music of Brazil*, track B4 ; Collection Musée de l’Homme, © 1957 Contrepoint/Vogue MC 20.137 ; © 1972 Vogue LD 30 112.

(J.-M.B. after S. Dreyfus)

30. BOLIVIA [Llameró]

Soicoco community, Poroma

- Song for the Carnaval, by Sofia Canaviri and Angela Condori.

- Vocal duo with an ensemble of four vertical flutes, *rinkillo*, each of different size, played in parallel octave by men. The flautists and singers do a turning-dance. One of the principle vocal qualities should be “force” (*fuerza* in Spanish), ie the capacity to transmit energy, which is the breath (*samay* in Quechuan). The delivery of the feminine voice belongs to a pan-Andean æsthetic, which has a marked preference for high sounds. High pitches are said to be “powerful” (*sinchi*); they are also called “clear”, “transparent” or “liquid” (*ch’uya*), like water. The “clearness” of sounds is associated with the idea of “evidence” (*suti*), and when the women sing in the highest register, it is said that their voices “become visible”.

- Music performed in the rainy season (November to February) and above all during the rites of Carnival.
- The words are drawn from a stock of strophic verses, freely sequenced.
- Recording by Bruno Fléty and Rosalia Martínez (1990). Archive n° : BM 995.005. Other Carnival music may be heard on the CD *Bolivia. Calendar Music in the Central Valleys*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 938.

(R.M.)

31. JAPAN

- Epic recitation of the genre *Satsuma-Biwa*, performed by Kinshi Tsuruta, who accompanies herself on the lute.
- Recitations of epics, in their present form, date from the 17th century and owe their name to the province of Satsuma (southern Japan), as well as to the pear-shaped lute *biwa*, played with a large plectrum. K. Tsuruta is presently the most famous of such performers. Formerly a diversion for soldiers, it has become today an austere genre whose sobriety does not exclude expressivity, as shown by vocal technique of the executant : rich but discreet and subtle ornamentation and, above all, a delivery in the chest register, suitable to the martial subject of the recitation, with just a few brief passages of an ornamental character in head voice.

- This extract tells of one of the numerous battle episodes between the Heike and Genji clans during the 12th century.
- Recorded at Paris (1973). Extract from the disc *Japon, Biwa et Shakuhachi, Musique millénaire*, K. Tsuruta, track A1 ; © 1973 Le Chant du Monde LDX 74473. (G.L.)

32. NAMIBIA [Bochiman Ju'hoansi]

//Xa/oba, Nyae Nyae area

- "Curing song", *n/om tzisi* performed by a chorus of women ; an untitled piece belonging to the repertoire called *oah tzisi*, "giraffe songs".
- A dozen women accompanying the song with two kinds of hand-clapping : one provides the pulsation, the other a rhythmic formula. This is in contrapuntal polyphony, without words (successions of vowels). What one hears is a complex entangling of voices, within which there is yodelling.
- Sung mostly during collective or individual curing rites, but also for personal diversion or as lullabies.
- Recorded by Emmanuelle Olivier (1993). Other Ju'hoan songs are on the discs *Healing dance music of the Kalahari San*, Folkways Records FE 4316, and *Bushmen Music and Pygmy Music*, Peabody Museum, Harvard University (Cambridge, Mass.) and Musée de l'Homme, LD 9. (E.O.)

33. MALAWI [Mang'anja]

Nsanje district

- Yodelled song, *chigolingo*, by Fainesi.
- Whilst synchronising her breathing with the regular pestling of a mortar, the singer uses different vocal techniques. She sings nonsense syllables as she alternates from chest voice to head voice, in the yodelling technique, *chigolingo*; sounds are made continuously both on breathing out and breathing in; production of changes of timbre by folding the edges of her tongue in the shape of a U to obtain "fluted" sounds. Though she belongs to the Mang'anja group, the singer is performing here a song in the *mangolongozzi* style of the Sena.
- Performed here while pounding maize, the song is not restricted to this activity.
- Song without words.
- Recorded by Gerhard Kubik (1967). Extract from the disc *Opeka nyimbo. Musiker-Komponisten aus dem südlichen Malawi*, track B1; © 1990 Museum Collection Berlin, MC 15. (H.Z. after G. Kubik)

34. SOLOMON ISLANDS,**Guadalcanal [Nginia]**

Kakabona

- Song from the *rope* feminine repertoire, by Sylvia Saghorekao and Sabina Seso, with a chorus of a dozen women. Title: *Ratsi rope*, "Beginning the rope".

- The two solo voices, delivered with much energy and without vibrato, are characterised by periodical breaks into head-voice, in the manner of yodelling. They make a counterpoint to a drone performed by the chorus. The first voice "opens" the song (*hibinda*), the second "follows" (*tumuri*), while the drone "groans" (*ngungulu*).

- Sung for fêtes organised by traditional chiefs, during mortuary commemorations, during working-bees in the gardens, or in the evenings in the village.

- While some *rope* songs contain words, this one has only the vowels [e] and [ä]. As in many (instrumental) pieces of the panpipe ensembles, these songs are inspired by sounds and noises produced by humans or by nature.

- Recorded by Hugo Zemp (1974). Extract from the CD *Polyphonies of the Solomon Islands (Guadalcanal and Savo)*, track 8; © 1978/1990 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 663. (H.Z.)

35. SWITZERLAND, Appenzell

Potersalp alpine pasturage, canton of Appenzell Outer Rhodes

- Yodel (*Zauer* or *Zäuerli*) by Ernst Pfändler, Jakob Dietrich, Ernst Frick and Konrad Örtle.

- Three-part polyphony : only the soloist (*Vorzaurer*) yodels. The other singers, who keep to the chest register, “hold straight” (*gradhäbe*) ; the long duration of the sustained chords is reminiscent of a drone. In its present form, the polyphony is in the conventional tonal system, alternating tonic and dominant. Two of the singers rhythmically shake three large ceremonial bells (*Schelle schötte*), which, on leaving the valley, were put around the necks of the leading cows.
- Once arrived at the alpine pasturage, peasants and cowherds sang several *Zäuerli* before hanging up the three bells on the chalet, until the return.
- Song without words, consisting of yodel-syllables selected for the register, mostly with the vowels [a] and [o] in chest voice and [u] in falsetto, but also with [i] in both registers.
- Recorded by Hugo Zemp (1979) on the day of ascent to the alpine pastures. Extract from the CD *Switzerland, Yodel of Appenzell*, track 4 ; © 1980/1990 Audivis-Unesco D 8026. (H.Z.)

CD II - Techniques (cont.)

Colours and timbres

1. GUINEA [Mandinka]

Kankan

- Praise-song by Kondé Kouyaté, accompanied by a *kora*, a harp-lute with 21 strings and furnished with a buzzer.

- The voice is powerfully projected, with no sound of breath, as is suitable when addressing an audience in the open air. A syllabic style prevails, and ornamentation is relatively reduced. See the sonagram, figure 6.

- The woman singing belongs to the Kouyaté clan, dedicated to professional musicianship, belonging to the caste of griots, *dyeli* in Mandinka.

- This praise-song is made up of a series of strophes among which alternate maxims in stereotypical formulas : "A good man is not like the others", some Koranic verses *La illah ila Allah*, "There is no other god but God", and formulas of benediction. Kondé Kouyaté names in turn a number of people, to glorify them.

- Recorded by Gilbert Rouget (1952). Extract from the disc *Mandinka Music, Guinea*, track A1 ; © 1972 Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30 113. Reference : G. Rouget, "Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien",

in : J. Pouillon et P. Maranda (eds), *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Den Haag/Paris, Mouton, 1970. (V.D. after G. Rouget)

2. CENTRAL AFRICAN REPUBLIC

[Banda Ngao]

Bambari region

- Initiation song. Title : *Ganza, ganza*, "Which gives strength".

- Duo of young girls. Sung with restrained voices in a very high tessitura. Responsorial song : the words are sung by the leading voice, while the responses are made of non-semantic syllables. In the cadential formula of each couplet, the singers come together at the unison. See the sonagram, figure 7.

- Belongs to the repertoire of songs for girls' initiation, during which excision takes place.

- "*Ganza, ganza*, gives the cleanliness. Let's not weep, let's have courage. *Ganza*, let's not weep, let's keep the heart cool".

- Recorded by Simha Arom and Genevève Dournon-Taurelle (1964-67). Extract from the disc *Banda Music, Central-African Republic*, track B3 ; © 1971 Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 765. (S.F. after S. Arom)

3. VIETNAM

Hanoi

- Satirical song, of the folk theatre of North Vietnam, *hat chèo*. Title : *Bài phù thủy*, “Song of the sorcerer”, by Bac Nam Ngu accompanying himself on the *trống dê* drum, supported by an ensemble of a moon-shaped lute, *dan nguyệt*, a two-string fiddle *dan nhi*, several drums *trống* and a small gong.

- Man’s song, nasalised, in a high tessitura, in a syncopated rhythm. The words make couplets of verse of six to eight syllables. Some words or syllables without meaning vary the melodic and rhythmic design.

- Extract from the piece called *Xuy Vân* (*Xuy Vân*, the mad one).

- Recorded by Trần Văn Khê (1976). Extract from the CD *Vietnam. Hat Chèo. Traditional Folk Theatre*, track 8 ; ©1978/1989 Auvidis-Unesco D 8022.

(T.Q.H. after Trần Văn Khê)

4. INDONESIA, Java

Bandung, Sunda Province

- Concert music, *tembang sunda*, sung by Imas Permas, accompanied by a ring-band flute *suling*, and by three zithers, respectively *kacapi* with 18 strings, and *rincik* and *kemprang* each with 16 strings.

- Regular strophic form, in which the voice has a long melody to an accompaniment of

zithers in equal binary time-values ; the flute paraphrases the vocal line, developing it in rich ornamentation. The extract presents two strophes separated by an instrumental interlude. The studied timbre of the voice and the melancholic atmosphere of the piece are very characteristic of Sundanese classical music.

- Formerly a courtly art, this intimate music is these days kept for private concerts.

- In the poem, an abandoned women sadly evokes, with her son, the memory of his father.

- Recorded by Merry Ottin (1969). Extract from the disc *Java, pays Sunda. Musique et chants traditionnels*, track A2 ; La Boîte à Musique LD 110. For other examples of *tembang sunda*, refer to the record *Sunda. Musique et chants traditionnels*, Ocora Radio France 558502. (G.L.)

5. RUSSIA [Iakut]

Iakut Republic

- Song of glory, *tayuk* (*tay*, literally “glory”). Title : “I sing for the world”.

- Semi-improvised, melodic-poetic, sung solo, sometimes metrical, sometimes not. The singer of the *tayuk* learns as from infancy, through a near relative, to use diverse vocal emissions such as the glottal

stop and the laryngeal tremulation (*kolerach*), and rapid vibrato. See the sonagram, figure 8.

- The *tayuk* may celebrate a victory, or concern itself with praising.
- Recorded in Paris (1987-90). Extract from the CD *Musique de la Toundra et de la Taïga. URSS, Bouriates, Yakoutes, Tougouses, Nganasan et Nenets*, track 2 ; ©1990 Maison des Cultures du Monde/Inédit W 260019.

6. MIDDLE EAST [Arab]

- Vocal improvisation, *qasīda mursala*, on a poem in classical Arabic, by Aïcha Redouane, accompanied at the *qūnūn* (table zither) by Salah el-Din Mohammed.
- The improvisation is developed in the *bayyātī* mode, with two modulations to *rāst*. The æsthetic of ornamentation in Arab classical song includes different techniques of joining-up long notes (*madda*) : vibrato (*tarjif*), mounting the scale by degrees (*iadrīj*), glissandi, successive breaks, legato, nasalisation (*ghunna*) and amplification (*tafkhīm*) of the voice. Most of the melismas are made on nasalised sounds – [n] as well as [l] – and on long syllables, conforming to the rules of arabic prosody. The ornamentation is developed around pivot degrees of the *bayyātī* mode (D, F, G, A). The instrument

follows the vocal inflections with a slight delay, stopping sometimes at the end of a phrase, or replying to it by bringing back the same musical idea.

- Belongs to the style of Arab classical music called the *qasīda mursala* (“free poem”) making part of a *wasla* (musical sequence), consisting of several vocal and instrumental pieces governed by the same mode, which is sung at concerts as well as other occasions (fêtes, friends’ meetings, etc.).
- The text has an introduction called *layālī* – using for its syllabic basis two common expressions : *yā leyli* ; *yā ceyn* (“Oh, my night ; Oh, mine eye”) – and a second part developing on a strophe of five rhymed verses (AAA BB). The theme is about veneration of an inaccessible loved being, on whom beauty and perfection confer unlimited powers.
- Recorded at a concert by Habib Yammine (1994), Paris. Private collection of Aïcha Redouane. (H.Y.)

7. SPAIN Andalusia

- Flamenco song, *seguriya*, by Pepe de la Matrona, accompanied by Roman el Granaino on the guitar.
- Example of the flamenco voice, whose pungency and dark character are summed up the adjective *negra*, “black”. A *negra*

voice contains a number of intentional impurities. One will note, as well, the importance of the treatment of the vowels by the singer, to the point where one might speak, at times, of a “melody of timbres”.

- Usually sung in the *tablaos* of flamenco, specialised places for music, during flamenco fêtes, *juergas*.

- “They asked me if I love you, my dear companion, and I said yes”.

- Recorded in 1957. Extract from the CD *Pepe de la Matrona*, track 8, collection “Grands ‘cantaores’ du Flamenco”, Le Chant du Monde LDX 274 829. (B.L.-J.)

8. FRANCE, Brittany

Pays Fisel

- *Dans tro* (round-dance), sung by Erik Marchand and Marcel Guillou.

- Technique of the *kan ha diskan* (literally, “song and counter-song”), with parts overlapping. Using a high tessitura, the voices, both strained and nasalised, are also characterised by a tight vibrato.

- Sung for the *festou-noz* dances or night fêtes.

- The text is in Breton and concerns a dispute between the Cornoillais and the Trégorois, with gaps for some strictly rhythmic formulas.

- Extract from the CD *Erik Marchand et Thierry Robin, Chants du Centre-Bretagne “an Henchou Treuz”*, track 5-1 ; © 1990 Ocora Radio France (collection “En France”) C 559084. (B.L.-J.)

Disguised voices

9. CHINA [Han]

Peking/Beijing

- Peking Opera, *Jingxi/Pingju*. Opera title : “Springtime in the Hall of Jade” (*Yutangchun*). Air for Susan, sung by Zhang Junqiu. Accompanying instruments : two-string fiddle (*huqin*) ; lutes, three-string (*sanzian*) and four-string (*yueqin*) ; oboe (*suona*) ; transverse flute with mirliton (*dizi*) ; mouth-organ (*sheng*) ; clappers (*paiban*) ; drums (*danpigu, tanggu*) ; gongs (*dalu* and *xiaolu*) ; cymbals (*bo* and *hao*).

- The principal feminine rôle is traditionally performed by a man singing in falsetto *jiasheng*. Besides the “connected melodic forms” (*lianquti*) which appear at the *Kunqu* opera, this theatre has the speciality of “rhythmic modal forms” (*banqiangti*), with variations on a theme. The sung words are organised in short and long stanzas, most often in verses of seven to ten syllables, where the tune follows the tones of the language and the articulation of the verses. The scale follows the pentatonic model of South China, and also

uses the more current seven-tone model of the North, for the melodic ornamentation.

- Here, the heroine, Susan, condemned to death, pleads her case before the judge, who is none other than her former fiancé Wang Jialun.

- This recording by the Central People's Broadcasting Station of China (1962) is evidence of the prestigious art of the singer Zhang Junqiu, at the time at his height. Extract from the CD *Famous Songs sung by Zhang Junqiu, a renowned artist of Peking Opera*, track 4, vol. 1, Shenzhen LV Soft Publishing Company, SC-91-004.

(L.R.L.)

10. GABON [Mitsogho]

Ngounié region

- Voice of the genie Ya Mweï (Mother of the inundations).

- Husky voice coming from an invisible personage with an inflamed larynx, obtained by ingestion of a decoction of irritant leaves. The masked voice is superimposed on that of a man who interprets, in a natural voice, what the genie is expressing.

- The genie is reputed "to swallow" the dead. The interpreter informs it that someone has died. Mweï replies that it will go and collect "its child".

- Recorded by Pierre Sallée (1968). Extract from the disc *Gabon. Musiques des Mitsogho*

et des Batéké, Collection Musée de l'Homme, Ocora Radio France OCR 84.

(M.B.)

11. HONDURAS [Miskito]

Mocoron, department of Gracias a Dios

- Song with mirliton. *Yerl Inata. Sibkru* by Aldubin Garcia.

- Male solo. Alternance of sung words with cries, of a relatively weak intensity. The voice is masked by means of a mirliton called *klisang*. This is a small tube closed at its lower end while to the other end is fixed a vibrating membrane – generally made of skin from a bat's wing, of intestine or of paper – near which a hole is pierced where the singer places his lips.

- Recorded by Ronny Velasquez and Terry Agerkop (1973). Extract from the disc *Instrumentos Musicales de America Latina y el Caribe. (Serie Organologica. Volumen II, Membranofonos)*, track A1b ; © 1988 Centro para el Estudio de la Culturas Populares y Tradicionales (CECPYT), Caracas. V.D. 88-005.

(J.-M.B. after R. Velasquez and T. Agerkop)

12. CÔTE D'IVOIRE (IVORY COAST)

[Baule]

Atiéguakro, Toumodi region

- Voices of the protector-spirits *Pondo Kaku* and *Gooli*.

- The voice of *Pondo Kaku* is produced by some men, each singing in a mirliton whose membrane is made of a spider's cocoon. Four men, alternating two by two, sing in parallel thirds. The spirit *Gooli* is expressed by the groaning of a friction-drum.

- The two protector-spirits of the village are invoked and appear in cases of epidemics, of adultery or poisoning. They also come at each new moon to chase away evil spirits.

- Recorded by Gilbert Rouget (1952). Extract from the disc *Pondo Kakou. Musique de Société Secrète - Côte d'Ivoire, Dahomey, Guinée*, track A1 ; © 1957 Collection du Musée de l'Homme, Contrepoint/Vogue MC 20141.

(H.Z. after G. Rouget)

13. CÔTE D'IVOIRE [Dan]

Blomba, Biankouma sub-prefecture

- Voice of the *Geeglu* mask, "Multiple mask".
 - This mask expresses itself through the sound of sacred instruments : three stone whistles and an earthenware pot in which a fourth musician blows and sings. This pot serves as amplifier and resonator. A fifth man sings in a tightly guttural voice (*fy*, at 0'37 and 0'47), characteristic of this type of mask. The accompaniment is produced by profane musical instruments

(rattle and pellet-bells of white-iron). See the sonagram, fig. 9.

- According to the traditional religious conceptions of the Dan, the masks (*gee*) are beings of supernatural power. The *Geeglu*, one of the most powerful masks, is in the category of "denuded masks" (*gee kpan*) which only manifest themselves by the voice, and seeing them is forbidden to women and non-initiated boys.

- Recorded by Hugo Zemp (1965). Archive n° : BM 974.017. For another piece from the same mask, as well as other mask-voices, refer to the CD *Ivory Coast : Dan Masks*, Ocora Radio France C 580048. (H.Z.)

Ornamentation

14. UNITED STATES [Lakota Sioux]

- Men's responsorial song, accompanied on the drum, by members of the Takni Dance Group (Pine Ridge Reserve). Title : *Crow hop* ; composition by Byron Phelps.
 - Solo part in a high tessitura : the voice, very strained, implying great energy on the part of the singer, is characterised by a wide vibrato, covering a minor third. The singer "converts" the regular pulsation given by the drum by redoubling the different melodic degrees in short time-values. The chorus (two or three men)

take up the same melodic design on the vowels [a] and [e], but in a lower tessitura, and without melodic conversions.

- Vocalised text, without meaning.

Recorded by Milt & Jayme Lee Production (1994). Extract from the CD *Takini. Musique et Chants des Lakota Sioux d'Amérique du Nord*, track 9 ; © 1994 Le Chant du Monde, CMT 274 1000.

(B.L.-J.)

15. INDIA (North)

- Song in the *dhrupad* style, by the brothers Moinuddin and Aminuddin Dagar.

- Classical repertoire which was developed in the princely courts of North India in the 16th and 17th centuries, and which is today having a revival in the concert hall. In the course of the introduction or *alāp*, sung on non-semantic syllables, the singers should present all the resources of the chosen mode (here it is the *rāga Asāvanī*), by covering the whole of the vocal range, while emphasising privileged degrees and establishing the melodic formulas that belong to this *rāga*. The passage selected comes from the end of the *alāp*, at a moment of ornamental climax, in which the singers give proof of their virtuosity, just before the singing of a poem of religious character, performed in regular rhythm.

- Recorded by Alain Daniélou (1964). Extract from the disc *India III*, track A1 ; Unesco-Collection – A Musical Anthology of the Orient, Bärenreiter-Musicaphon BM 30L 2018. Reference : Bonnie Wade, *Music in India : The Classical Traditions*, Englewood Cliffs, N.J. (U.S.A.), 1979.

(M.H.)

16. MONGOLIA

Xužirt

- Long song, *urtyn duu*, by Namšir.

- Male solo voice, characterised by the richness of the melodic ornamentation. The text sung is a poem of eight verses (two stanzas), regularly marked by the presence of an initial rhyme, allowing space for appropriate assonances and alliterations to support the melismatic developments that are so abundant in this kind of song.

- Song performed in a profane context.

- These two stanzas are the prelude to a lament recalling the misfortune of two brothers on a hunt.

- Recorded by Roberte Hamayon (1968). Extract from the disc *Mongol and Buriat Songs*, track B2 ; © 1973 Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30 138. For other examples of this style of song, listen to the CD *Mongolia : Traditional Music*, Auidis-Unesco D 8205.

(M.H.)

17. IRAN [Kurds]

- Epic song.
- Many melodies in Persian art music sprang from regional songs which were polished, developed, ornamented and incorporated in a vast modal system. Kurdish music is, of all the regional traditions, the one which maintains the most direct relationships with the Persian tradition, without losing its specificity. One sings therein the modes (*maqâm*) spread throughout Iran. The singers are rarely paid professionals, and while their poetic learning may be very great, their vocal technique is less sophisticated than in the classical art (represented by example II.18). Nevertheless one rediscovers here the same very confined melodic structure, and the ornamentation technique *tahrir*, though less applied. The expressivity which this performance shows represents the vocal style of the Iranian world, and can be found again among most of the ethnic groups and the regions.
- Recorded by J.-C. and S. Lubtchansky (1956) in Iran. Extract from the disc *Afghanistan and Iran*, track B5 ; © 1969 Collection Musée de l'Homme, Vogue LVLX 191. (J.D.)

18. IRAN

- Classical Persian song, *âvâz*. Extract from the *Bidâd* melody, in the *Homâyun* mode, by Afsâne Ziâ'i, singer, and Hoseyn Omumi, flute, *ney*.
- This extract is drawn from one of the twelve modal systems of Persian classical music comprising the *radif*, a model repertoire which may be interpreted more or less freely or serve as a basis for composition and improvisation. The roughly ten to forty sequences (*gushe*) comprising a modal system (here, *Homâyun*) are for the most part structured in the following manner : a) free singing, without text ; b) a poem (a couplet, *beyt*) following an elastic melodic framework (here, "Tell again our adventures to our friends"...) ; c) rapid melisma without text (*tahrir*) ; brief conclusion. The vocal melisma in classical Persian music is distinguished by two traits, one technical, the other æsthetic. The notes, which are rapidly enchainé and often doubled or tripled, are approached with an appoggiatura from about the fourth above, and emitted with a different vocal timbre. This technique is sometimes close to the yodel, having a brief passage in head-voice ; at other times the appoggiatura is made with the same manner of voice as in the melodic line. The first technique, closer to

what is used in this example, is called “like a nightingale” (*bolbolî*) ; the other, when it is loud and insistent, is called “like a hammer” (*tchaqoshi*). Between these two extremes, there are nuances which have neither been studied nor classified. It is however clear that the *tahrir* technique is specific to Persian classical song (or to popular urban), and (with nuances) that of Azerbaijan ; one may also find this among some Irakian singers, whose style belongs to the great pluricultural tradition that runs from the Caucasus to Baghdad.

- Recorded by Jean During (1985) at Paris. Archive n° : BM 987.010. Reference : J. During, with the collaboration of Z. Mirabdolbaghi and D. Safvate, *The Art of Persian Music*, Washington, Mage, 1991.

(J.D.)

19. LEBANON

Shūf

- Strophic song of the genre *'atāba wa-mījānā*, by Yûsuf al-Tâj. Title : *La-sbat mâ yî'ûd az-zamân*, “It is certain, the times (past) will not return”.

- Typically highland or Bedouin, this song is here accompanied by urban instruments : lute *'ud*, table-zither *qânûm*, violin *kamanja* and drum *ruqq*. The voice, particularly stretched and high, is characteristic of older middle-eastern Arab singing, but maintain-

ed for religious cantillation. In addition, the singer produces, around the pivot notes of the *bayâtî* mode (D, G, A) some yodelled trills at the second, the third and fourth, and underlines the rupture between the chest voice and falsetto registers. A member of the Druze community, Yûsuf al-Tâj (died 1972) utilises techniques of ornamentation, now infrequent in Lebanon (compare the *tahrir* yodelled voices of Iran and Azerbaijan). See the sonagram, figure 10.

- Sung during fêtes.

- The text of the song appeals to national unity and to patriotism.

- Recording dating from the 1940s, reprinted on the disc *Folk Music of the Mediterranean*, track A1 (disc 1), reprinted by Folkways Ethnic library FE 4051. (The mention of “Syria” is wrong.) (J.L.)

Voices and musical instruments a : Singing in the instrument

20. PAPUA NEW GUINEA [Iatmul] Yentchan, East Sepik Province

- Voices of the *mai* spirits ; title : *Malimalila*.

- Two men singing each in one tube of bamboo, which act as voice-alterers.

- The *mai* spirits are represented by men in masks who hide the bamboo tubes under their costumes. Always paired, the young

initiated men wore such masks during a ceremony, which had practically disappeared by the 1960s.

- The text mentions the Sepik River and the floating logs that come down it, as well as men with scarifications.

- Recorded in 1962. Extract from the disc *Music of the Middle Sepik*, track B14 ; Musicaphon (collection *Music of Oceania*) BM 30 SL 2700, comprising recordings by Robert MacLennan, Fred Gerrits and Gordon Speatritt.

(H.Z. after M. Schuster and G. Spearitt)

21. AUSTRALIA, Arnhem Land

Elcho Island

- a) Piece for *didjeridu*, dance *bunggul*, by Wiriwi ; b) vocal part alone by Buwaijigu.

- *Didjeridu* is an Aboriginal word currently used in ethnomusicology to designate an instrument which is at the same time in the category of horns and voice-alterer. It is branch of a tree, usually eucalyptus, about 1 m 50 in length, generally hollowed-out by termites, into which the musician blows and sings, at the same time. By lip vibrations, he uses the *didjeridu* as a horn, and with the technique of circular breathing permitting a continuous sonorous spectrum, rich in harmonics, there emerge, above the deep fundamental, some partials. At the same

time, the musician pronounces some syllables in the tube (as in example b) : the voice, thus deformed, plays as much on the timbre, by alternance of vocalic colours, as on the rhythm, by the impulses, arranged in a more or less complex scheme, and of which the metre is often sounded by clap-sticks. See the sonagrams, figs. 11a and b.

- Recorded by Wolfgang Laade (1963) at Thursday Island, Torres Strait, by visiting musicians. Extract from the disc *Australia : Songs of the Aborigines and Traditional Music of Papua New Guinea*, tracks 25+26 ; Lyrichord LYRCD 7331. Reference : Trevor A. Jones, "The Didjeridu", *Studies in Music* 1, 1967. (G.L.)

22. SOLOMON ISLANDS, Malaita

['Are'are]

Raroasi

- Song with a set of bundle-panpipes, 'au waa, by Nono'ikeni. Title : *Nuuha iisisu*, "Enumerating song".

- The musician sings in falsetto and slightly varies the melody that he simultaneously plays on an instrument made of seven tubes of bamboo open at both ends. See the sonagram, figure 12.

- Music for personal diversion.

- Recorded by Hugo Zemp (1975).

Archive n° : BM 975.010. For other pieces by the same musician, see the CD *Solomon Islands : 'Are'are Intimate and Ritual Music*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 963.

(H.Z.)

23. INDIA, Rajasthan

Jaisalmer district

- Solo on the *narh* flute, with vocal drone, by Sherha Mahamad, of the community of the Sindhi Sipahi.

- The instrument, made from a variety of cane called *kar*, is 64 cm long with four finger holes. The embouchure, encircled with metal, has an edge upon which the player blows, holding the instrument obliquely. The drone, *nari*, comes from the throat, and is in tune with the tonic of the piece. The musician varies its volume with that of the melody ; he can also alternate the sounds of the flute and the drone with singing, or play without vocal drone.

- In the Thar desert, as well as in neighbouring Pakistan, the *narh* is played for religious or festive purposes (marriages, births) by non-professionals, who belong to Fakir communities. It also accompanies a ballad-repertoire, *vait*, belonging to the Sufi tradition.

- Recorded by Geneviève Dournon (1993). Archive n° : BM 995.013. For other *narh*

pieces, see the CD *Flutes of Rajasthan*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 645. (G.D.)

24. LAOS [K'mu]

Luang Prabang region

- Female voice and flute, by Nang Suy.

- The musician sings and plays alternately on a flute with two holes pierced near the closed extremities of the bamboo, the embouchure being in the centre of the instrument. Vocal and instrumental sounds mingle continuously in this improvisation. Nang Suy manifestly seeks to imitate the sound of the flute by her voice, such that the vocal and instrumental timbres are hard to tell apart.

- The musician sings and plays for personal pleasure, also at village fêtes.

- Recorded by Jacques Brunet (1992). Extract from the disc *Laos. Musique du Nord*, track B3 (Collection "Musique du Monde"), Galloway Records GB 600531.

(T.Q.H. after J. Brunet)

b : Imitation of instruments

25. MONGOLIA

Arvajxeer

- Vocal imitation of playing on the *limbe* flute, by Cerenamid.

- The melodic theme is that of a “short song” (*bogino duu*) entitled “The brown [horse] with cup-shaped hooves” (*Combon tuurajtaj xüren*). The singer uses an acrobatic vocal technique called “playing the flute through the nose” (*xamaraar limbedex*).

- The flute is habitually used by shepherds watching their flocks on the steppes.

We have here a simple musical diversion.

- Recorded by Roberte Hamayon (1968). Extract from the disc *Mongol and Buriat Songs*, track B2 ; © 1973 Collection Musée de l’Homme, Vogue LDM 30138.

(M.H.)

26. MALI [Kel Ansar Tuaregs]

Gargando district

- A lullaby, *bell’ilba*, sung by a woman with babe in arms.

- Alternance of words and of formulaic ululations imitating the sound of the flute.

- Intimate song performed only by women, meant above all for cradling.

- Reminders of family relations, calming of the baby.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1988), during a fête. Archive n° : BM 988.015.

(B.L.-J.)

27. CANADA

Québec

- Dance-song, by Mary Travers (nicknamed “La Bolduc”), with a harmonica which she plays herself, accompanied by guitar.

- The text of the song alternates with syllabic formulas known as *turlutes*, making a refrain, reproducing the melodic formula of the harmonica.

- Soirées, get-togethers and concerts.

- Satirical song, on “the fiddler”.

- Recordings of 1929-39. Extract from the CD *La Bolduc, chanteuse québécoise*, track 14 ; © 1994 Auvidis-Silex (collection “Mémoire”) Y 225108.

(B.L.-J.)

28. CENTRAL AFRICAN REPUBLIC

[Mbenzele pygmies]

Préfecture de Sangha économique, sous-préfecture Nola

- Vocal-instrumental hocketting, *hindewhu*.

- Woman’s voice with flute of a pawpaw stem. In this technique, a person regularly alternates blown sounds with sung sounds. All the degrees of the anhemitonic pentatonic scale are used here.

- The use of disjunct intervals and head voice, conjointly with continual changing of timbre, due to the alternance of voice and flute, relates this music to the yodel,

which is also known among the pygmies (compare III.26).

- Usually, hunters make use of this instrument to let the women and old persons who stayed in camp know of their return from a fruitful chase.

- Recorded by Simha Arom and Geneviève Taurelle. Extract from the disc *The Music of the Ba-Benzélé Pygmies*, track 1 ; Unesco-Collection – An Anthology of African Music, Bärenreiter-Musicaphon BM 30L 2303.

(S.F. after S. Arom)

29. PAPUA NEW GUINEA [Huli]

Bebenete, Southern Highlands Province

- Voice and flute *pilipé*, by Mabu.

- In the first piece, the musician sings in falsetto and blows alternately in the *pilipé* flute, a small bamboo tube producing a single pitch. The melody as sung has five degrees, all below the fundamental frequency of the flute : with three principal degrees separated by about a tone, and two intermediate degrees, the descending melodic contour imitates the intonation of the spoken language. In the second piece (as from 0'28), the musician lets out cries at the same time as sudden bursts of breath into the flute, thus imitating with instrument and voice some vocal techniques, partly yodelled, typically utilised by a number of performers during a ritual.

- The text of the first piece is made up of metaphorical expressions concerning an unfaithful wife, whom the singer wishes would return to him.

- Recorded by Jacqueline Pugh-Kitinganem (1978). Extract from the disc *The Huli of Papua Niugini*, track A4 ; Musicaphon (collection *Music of Oceania*), BM 30 SL 2703.

(H.Z. after J. Pugh-Kitinganem)

30. CHAD, Tibesti [Teda, or Tubu]

Zougra

- Song and fiddle, by Mahamat Chaïmi. Title : *Béla* (a woman's name).

- At the same time as he plays the one-string fiddle, the musician sings in falsetto, without vibrato, in unison with the instrument he is imitating. The fiddle's string is a tuft of horsehair under weak tension, making vibrato impossible.

- A repertoire played in intimate circumstances, only by men.

- The song treats of the beauty of a woman and the happy atmosphere of the villages, by contrast with the hardships of long travels in the desert.

- Recorded by Monique Brandilly (1965). Extract from the CD *Chad. Music from Tibesti*, track 12 ; © 1980/1990 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 722. (M.B.)

31. BENIN [Fon]

Abomey, capital of the former kingdom of Dahomey

- Rhythmic formulas, said to be from Niékpádoudô, vocalised by two descendants of the king Glélé.

- As a rule, these rhythmical formulas, that every prince of the bloodline owes it to himself to know, are performed by an ensemble of three drums to accompany the closing dance of the annual ceremony of offerings to the royal *tobossu* (genies of water, come to earth).

- Recorded by Gilbert Rouget (1952). Extract from the disc *Dahomey. Musique des Princes*, Collection Musée de l'Homme, Contrepoint/Vogue MC 20093. (G.R.)

Tripata goes: “Ta ki ta. Ta ka. Ta ka.”). Each of the phrases of this improvisation is faithfully replicated by the drummer. Simultaneously, the other singer develops the melody of the *râga* by solfaing the notes on the conventional solmisation of the scale (“*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*”).

- The *Pallavi* is an optional sequence, very much appreciated, for Carnatic music concerts (art music of South India).

- Recorded by Alain Daniélou, Madras, 195?. Extract from the album *Anthologie de la musique classique de l'Inde*, track III-1-a ; Ducretet Thomson, 320C096/7/8. Reference : P. Sambamoorthi, *South Indian Music*, vol. 4, Madras, The Indian Music Publishing House, 1975. (P.P.)

32. INDIA (South)

- Melodic and rhythmic improvisation, *Pallavi*, sung by Mudi Kondan and C. Venkatarama Iyer ; vocal accompaniment by Vellore Gopalachari ; violin by M. Chandrashekhara ; double-skin drum *mridangam* by Karaikudi Mutha Iyer ; *tanpurâ* lute.

- The mode (*râga*) *Bhairavi* of the south on a metric cycle (*tâla*) in seven time units, called *Tripata*. One of the singers improvises rhythmic formulas by means of the conventional syllables called *jati* (the *tâla*

33. PAPUA NEW GUINEA

[Amanab-Yafar]

Yafar I, West Sepik Pr., Amanab district

- Melody on harmonics, by Kabyo (son of) Nuwas, using the buzzing of a beetle (*fut mwag*).

- The beetle is attached by its legs to a stem, then held in front of the mouth while it attempts to fly away. The insect provides – one must say it ! – the “instrumental” drone. By modifying the volume of the buccal cavity serving as resonator, the boy selects harmonics to make a melody (an

analogous technique to that of the jew's harp or the musical bow, as in the two following tracks).

- Diversion for boys or adolescents.
- Recorded by Bernard Juillerat (1971).
Archive n° : BM 972.008.

(H.Z. after B. Juillerat)

34. IRELAND

- A *jig* played on the jew's harp by John Wright. Title : *Padeen O'Rafferty*.
- Example of the use of the mouth as resonator and selector of frequencies, the external exciter being the metallic lamella of the instrument.
- Dance music.
- Recorded at the department of ethnomusicology at the Musée de l'Homme (1995). Archive n° : BM 995.016.

(B.L.-J.)

35. SOUTH AFRICA [Xhosa]

Ngqoko, Lumko district

- Playing upon on the musical bow *um-rhubhe* by Jofirsti Lungisa, performance on the instrument of the song entitled *Nondel' ekhaye*, "Married at home".
- The musician grips the wood of the bow between the teeth and scrapes the string with a small stick. She obtains two fundamental sounds a major second apart

by letting the string vibrate freely or by placing the big finger of her left hand at a precise position to shorten its vibrating part and simultaneously increase its tension. While altering the volume of the buccal cavity by the position of the tongue and the lips, she selects harmonics 5, 6, 8, 10 and 12 of the fundamental on B, and the harmonics 6 and 8 of the fundamental on C#.

- Music for diversion.
- Recorded by David Dargie (1983) at the Lumko Institute, South Africa. Archive n° : BM 994.012. Reference : D. Dargie, *Xhosa Music : Its techniques and Instruments, with a Collection of Songs*, Cape Town and Johannesburg, David Philips, 1988.

(T.Q.H. after D. Dargie)

36. SOUTH AFRICA [Xhosa]

Ngqoko, Lumko district

- Two songs with overtone techniques : a) in the style *umngqokolo ngomqangi* by Nowayilethi Mbizweni ; b) "ordinary" *umngqokolo* by Nowayilethi Mbizweni (principal voice) and Nofirst Lungisa (secondary voice). The two pieces have the same title : *Nondel' ekhaya*, "Married at home" (compare the previous track on the musical bow).

- a) Nowayilethi Mbizweni says she invented the *umngqokolo ngomqangi* style by being inspired by the buzzing of a beetle held in front of her mouth, with selection of harmonics in the buccal cavity (this technique also being used in Papua New Guinea, compare track 33). The lips in position for an [o], she sounds two fundamentals with a very low voice : an A with harmonics 4, 5 and 6, and the B with harmonics 3, 4 and 5. See the sonagram, figure 13.

b) In the style of “ordinary” *umngqokolo*, the tongue is placed in the front of the mouth while the lips remain more open than in a). At the beginning of the piece, the second woman sings in a natural voice, before taking up the same overtone technique. The two women sing at the unison on three fundamental pitches : the F with harmonics 5 and 6, the G with harmonics 4 and 5, the D with harmonic 3.

- Music for diversion.

- Recorded by David Dargie (1983) at the Lumko Institute, South Africa. Archive n° : BM 994.012. Reference : see the preceding track.

(T.Q.H. after D. Dargie)

37. RUSSIA [Tuva]

Kyzyl, Republic of Tuva

- Overtone song in the style *dag kargyraa* (“*kargyraa* of the mountain”), by Seweck Aldyn-Ool.

- Of the five major overtone singing styles in Tuva, the *kargyraa* has the lowest fundamental. The singers recognise a dozen sub-styles : *xovu kargyraa* (“*kargyraa* of the steppes”), *dag kargyraa* (“*kargyraa* of the mountain”), etc. The fundamental (60Hz) which constitutes the drone is periodically dropped to the minor third below. By pronouncing the vowels [u, o, e, a], the singer respectively selects harmonics 8, 9, 10, 12 to make a pentatonic melody. In a short passage with text, he alternates two fundamentals a second apart. The end of a musical phrase (end of a breath) is marked by a change of timbre due to the accented pronunciation of the vowel [i]. See the sonagram, figure 14.

- Recorded by Paul Veihs (1992) during a symposium on overtone singing in the capital of the Republic of Tuva. Archive n° : BM 995.012. For other *kagyraa*, see the CD *Tuva. Voices from the Center of Asia*, Smithsonian/Folkways CD SF 40017. Reference : Hugo Zemp and Trân Quang Hai, “Recherches expérimentales sur le chant diphonique”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 4 (Voix), Geneva 1991.

(T.Q.H.)

38. MONGOLIA

Ulan Bator

- Two *xöömi* songs in overtone singing technique, in succession.

- Over a fundamental (165 Hz) decidedly higher than in the *kagyraa* style, also to be found in Mongolia, the singer produces a pentatonic air with harmonics 7, 8, 9, 10 and 12 in the first air, and adds harmonic 6 in the second. As in other techniques of overtone singing, the pharyngo-buccal cavity acts as a resonator of variable volume, allowing the selection of harmonics to the end of obtaining a melody.

- Recorded by Roberte Hamayon (1967).
Extract from the disc *Mongol and Buriat Songs*, track B3 ; © 1973 Collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30138. For other overtone songs, see the CD *Mongolie. Musique vocale et instrumentale*, Maison des Cultures du Monde (coll. Inédit) W 260009. Reference : Carole Pegg, "Mongolian conceptualizations of overtone singing (*xöömi*)", *British Journal of Ethnomusicology* 1, 1992. (T.Q.H.)

CD III - POLYPHONY

Heterophony

1. MOROCCO, eastern High Atlas [Ben Aissa Berbers]

- Grand collective dance, *ahidus*, sung and accompanied by frame-drums.
- Mixed chorus singing in couplets in responsorial form ; example of isorhythmic heterophony. The melodic range is very narrow, almost on a monotone, with a sought-after massive effect : each singer uses his own tessitura – and it would seem voluntarily – in such a way that the sonic spectrum is largely covered by the combined voices of the chorus.
- Fêtes, principally marriages and circumcisions.
- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1978), at a circumcision fête. Archive n° : BM 979.036 (B.L.-J.)

2. ECUADOR [Shuar (Jivaro)]

- An *ujaj* song by a chorus of five to seven women.
- Usually, men and women sing together, but in this recording the men are absent. Heterophony with displacements in canon : the successive entries are separated and do not follow the same temporal displacement. The song is essentially constructed on two

degrees, about a major third apart ; one of the voices occasionally departs for the upper fifth. The singers weave a continuity of sound with their voices, without silences, nor evident breaks.

- The syllabic formula [a a au au a au] is characteristic of this type of repertoire.
- The *ujaj* songs are performed during the dance of the *tsantsa*, ceremony of the shrunken heads. They are believed to create a magic halo for the protection of men departed on warrior expeditions.
- Recorded by Philippe Luzuy (1956). Extract from the disc *Jivaro*, track A4 ; © 1960 Collection Musée de l'Homme Vogue-Contrepoint MC 20161.

(R.M. after Pierre Salivas, pers. comm.)

Echoes and overlapping

3. PAPUA NEW GUINEA [Kaluli] Southern Highlands Province

- A *heyalo* song, by Ulahi and Eyoobo. Title : *Yamala iyeeu*.
- In Kaluli conception, the two voices do not “follow” one another, but “lift up over” (*dulugu molab*), in a sort of echoing.
- The *heyalo* songs may be performed either during ceremonies or for personal diversion. Composed in the traditional style, for some ceremonies held about 1970, this *heyalo* is sung here by two women during a pause from work in the gardens.

- The text compares some children to doves, flying off to a distant school, stopping at each village to tell their parents, brothers and sisters : “I won't be coming back.”

- Recorded by Steven Feld (1977). Extract from the disc *Music of the Kaluli*, track A4-3 ; © 1981 Institute of Papua New Guinea Studies, IPNGS 001C. Reference : Steven Feld, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, second edition 1990. (H.Z. after S. Feld)

4. SENEGAL [Bedik]

Etyowar, district of Bandafassi

- Song of the *yangango* repertoire, performed during harvest-time.

- In antiphonal form, overlapping, these songs bring two choruses together, one of men and the other women, who respond one to the other at the octave. The performance of the melody allows individual variants to appear. The heterophonic character which results is recognised and valued, and contributes to the power of the ensemble.

- This song repertoire is performed at night in the village square where young men dance holding each other by the

shoulder while gently swaying in front of the women who respond by provoking them. These songs prepare village life : the fields are going to be let fallow, the harvesting ends and is stored in the household granaries.

- The words of the songs recall above all the connexions between young people who compare themselves respectively to antelopes, males and females, rivals in beauty.

- Recording by Vincent Dehoux (1983). Archive n° : BM 984.025. Also refer to the CD *Senegal : Peul and Tenda Music*, Ocora Radio France C 560 043. (V.D.)

5. INDONESIA, East Timor [Ema]

Community of Marobo

- Dance song to call for rain.

- Polyphony by overlapping (or tiling) of an antiphonal type by a chorus of men and a chorus of women who respond alternately to each other.

- Sung during the fête called *Tei bea*, “Singing the water”, which, at the beginning of the rainy season, celebrates a new growing cycle.

- Recorded by Brigitte Clamagirand (1966). Extract from the disc *Timor : Songs of the Ema*, track A1 ; © 1979 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74693.

(T.Q.H. after B. Clamagirand)

6. TAIWAN [Bunun]

Kanatin, Taiton district

- Song of prayer for a rich millet harvest, *pasi but but*.

- The *pasi but but* of the Bunun aborigines [Austronesians] presents a unique musical form, bringing together melodic movement in glissando and entry of the voices in successive layers. This necessitates a minimum of six adult singers, with a leader who is a shaman (*lisigadan lusan*). In this recording, there are eight singers dividing themselves into four parts of polyphony, according to the tessitura and the timbre of their voices (from high to low) : *ma-hosgnas* sung by three men, *battien* by one alone, *ma-bonbon* and *la-inisnis* each by two singers. In the different versions of *pasi but but*, the intervals are variable, but the organisation of the parts is always the same. The successive entries of the four voices form a rhythmic formula which is performed eight times in this piece. At the end of each intervention of the second voice, the first voice rises about a semitone ; the difference of pitch between the beginning and the end of the song is, here, a tenth (octave plus a major third). See the diagram, figure 17.

- Sung during the period between the rites for sowing and the rites for hoeing the millet.

- The first part (*ma-hosgnas*) is sung on the vowel [o] ; the two following on [u] ; the fourth on [a].

- Recorded by Wu Rung-Shun (1987). Archive n° : BM 995.015. For other *pasi but but*, refer to the CD *The Songs of the Bunun Tribe* (collection *The Music of the Aborigines on Taiwan island*, vol. 1), Wind Records TCD 1501 ; and the CD *Taiwan, Republic of China : Music of the Aboriginal Tribes* (collection *Music of Man Archive*), Jecklin-Disco JD 653-2.

(W.R.-S. and H.Z.)

Drones and ostinati

7. INDONESIA, Sulawesi [Toraja]

Lo'ko' Lemo, Rindingallo district

- Chorus of men, *manimbon*. Title : *Tar-ranmo tauna Puang*.

- Polyphony in two parts : the chorus of sixteen men sing a unison drone, while the soloist embroiders at intervals of a second above and a second below. In the non-measured part at the beginning, the singers modify the structure of the harmonic spectrum by pronouncing, at the same pitch, the vowels [o-e-o].

- Formerly performed during the biggest fête of the rites of the rising sun (*bua*), ceremony intended for fecundity : human, animal and vegetable. During a day and a night, several invited choruses sing in relays

without discontinuity, in the same space.

- Recorded by Dana Rappoport (1993) at Poka, during the consecration of a Catholic church. Extract from the CD *Indonesia, Toraja : Funerals and Fertility Feasts*, track 11 ; ©1995 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274 104. (D.R.)

8. ALBANIA [Tosk]

Përmet, South Albania

- A song-type called *përmetarçe* (“in the style of Përmet”), by a male chorus.

- Polyphony in three parts : the *marrësi* “guides the song”, the *prejtësi* “takes the relay” (second voice). These two voices respond to each other largely in imitation and take support from a “tightened” drone (*kaba*), performed on the vowel [e] by a small chorus. Conforming to Tosk tradition, the style is *rubato* (with a large, yodelled ornamentation for one of the voices).

- Fêtes and festivals of folklore.

- Epico-lyric patriotic song, the text offering praise to the Communist Party.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1983). Extract from the CD *Albania : Vocal and instrumental polyphony*, track 4 ; © 1989 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 897.

(B.L.-J.)

9. NIGER [Bororo Peul (Fulbe)]

Environs of Niamey

- Song of courtship from the fête *gerewol*.

- Chorus of men and women at the unison or in fifths providing a drone from whence emerge some formulas in ostinato. The vocal emission, natural, is progressively accompanied by regular hand-clapping.

- During the annual fête of the *gerewol*, the young men, aligned in one rank, perform an almost immobile dance, while singing. The song is interrupted regularly and the dancers stare about wild-eyed, so that they may be admired, and pull back their lips to show the astonishing whiteness of their teeth. Some girls are mingled among the spectators.

- The words of the song invite the nubile girls to choose, from among the singers, a companion for the night.

- Recorded by Jean-Claude Loubtchansky (1974). Archive n° : BM 975.012. For other songs of the *gerewol*, refer to the disc *Nomades du Niger, musique des Touareg, musique des Bororo*, Ocora Radio France OCR 29. (V.D.)

10. ETHIOPIA [Guji]

Yavello, Sidamo province

- Song for a masculine rite of passage.

- The soloist's voice is supported by

multiple vocal effects from a chorus using several formulas in ostinato : alternance of chest voice with falsetto, with ascending glissandi, whistling, forced breathing.

- Among the Guji, numerous rites are related to the passage from one age-class to another. In the present case, several young men are getting ready to enter a higher age-class within which the prohibition on them to procreate is lifted.

- Recorded by Jean Jenkins (1968) Extract from the disc *Ethiopie. Polyphonies et Techniques Vocales*, track B3 ; Ocora Radio France OCR 44. (V.D. after J. Jenkins)

11. GABON [Bateke]

Upper Ogooué

- An *oniugu* song.

- Five male voices with two ten-bladed sanzas (lamellophones), known as *esandji* among the Bateke. The polyphony performed by the chorus shows a desire for complex timbre, one of the characteristics of Bateke music. Onomatopoeia and diverse sounds accompanied with hand-clapping by the singers are meant to imitate certain bird sounds as well as whistle and horn ensembles, which are no longer in use, but which are evoked by the ostinato in the bass, emanating from the dense sound texture of the sequences with the chorus.

Between the sequences are inserted some interludes in the course of which only the soloist's voice is heard with the instruments.

- Music for diversion.

- Recorded by Pierre Sallée (about 1970). Extract from the disc *Gabon. Musiques des Mits'hogo et des Batéké*, track B3 ; © 1975 Collection Musée de l'Homme, Ocora Radio France OCR 84. (M.B.)

Parallel, oblique and contrary motion of two voices

12. ERITREA [Rashaida]

El Ain

- Music for fêtes.

- A mixed chorus performs a melodic formula in parallel fifths. This repeats itself regularly on a ternary rhythm. The vocal production is natural. There is a timpani made of a skin stretched over a cooking-pot as part of the ensemble.

- On the occasion of a fête, several hundred men are grouped in a semi-circle in front of a small group of entirely veiled women. Men and women sing together and dance on the spot.

- Recorded by Jean Jenkins (1967). Extract from the disc *Ethiopie. Polyphonies et Techniques Vocales*, track A2 ; Ocora Radio France OCR 44.

(V.D. after J. Jenkins)

13. CÔTE D'IVOIRE [Baule]

Kpouébo, sub-prefecture of Toumodi

- Women's song.
- Duet by two little girls of five and seven years of age, and a chorus of women. Polyphony in parallel thirds by the two soloists, and of the chorus of seven women in a responsorial form. One of the women plays a scraper, *aoko*, consisting of a dentated stick passed over a nut furnished with a small resonator.
- Song for diversion.
- Recorded by Hugo Zemp (1965). For another piece by the same singers, refer to the CD *Côte d'Ivoire : Baule Vocal Music*, Auvidis-Unesco D 8048. (H.Z.)

14. CÔTE D'IVOIRE [Gere]

Zioubli, sub-prefecture of Toulépleu

- Women's hoeing-song.
- On an anhemitonic pentatonic scale, two soloists sing in parallel fourths some long musical phrases over some brief *ostinati* from a small chorus of four women (of a kind where this example could have occurred in the preceding sections on *ostinati*). The latter sing while working ; bending forwards, they work with short-handled hoes, and the regular movement gives the basic rhythm. The two soloists only work

episodically, often standing up straight, the better to sing. Some interjections and cries coming from the women's chorus stimulates the labour.

- Work-song to rhythmically time the hoeing and give a sense of strength to the labourers.

- Recorded by Hugo Zemp (1965). Extract from the disc *Guéré Music, Ivory Coast*, track A2 ; © 1971 Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 764. (H.Z.)

15. MACEDONIA

Istibanja, eastern Macedonia

- A *dodole* song – name of the rain-spirit to whom the singers address themselves, and by extension this kind of song – performed by three women.

- Polyphony in two parts : one singer "leads" the song, the two others maintain a unison drone. Each couplet ends with a unison of all three singers, with a brief glissando cry, characteristic of Macedonian and Bulgarian polyphony. One will note a progressive ascent in the course of the performance, which seems sought for, and mastered.

- Performed up to thirty years ago by women or girls in procession in the streets. A song intended to make rain fall.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob and

Jacques Bouët (1990). Archive n° : BM 993.015.
(B.L.-J.)

16. VIETNAM [Nùng An] Lang Trèn, province of Cao Bang

- Work-song, alternated, *xi*.
- This type of song of the Nùng An tribal people is normally performed by two boys and two girls in alternance. Here, we hear only the voices of two boys. The first voice begins on the tonic ; then some seconds later the second voice joins him at the same volume and timbre, at the unison. The first voice then sings at two degrees distant, ie a minor third, while the second voice sings a melody between the tonic and the fifth, which results in intervals of fifths, fourths, thirds and seconds, before the final unison. These two voices perform a gradual ascent in the course of the song.
- The text of the song tells of the joys and troubles of daily life.
- Recorded by Patrick Kersalé (1993). Archive n° : BM 995.011. For other songs of the Nùng An, refer to the CD *Vietnam. Chants des minorités des Hauts Plateaux du Nord*, Peoples PEO CD-826.
(T.Q.H. after P. Kersalé)

Chords

17. ITALY, Sardinia Bitti, province of Nuoro

- Song-type *tenore* (word designating the polyphonic vocal groups of the centre of Sardinia) ; dance (*ballu*) performed a *cappella* by the “Coro di Bitti”.
- Four men. The better to perceive the rôles and colours of the voices, it was asked of the singers to stagger the entry of each of the parts. Successively : *bassu*, *contra*, *boghe*, *mesa boghe*. This polyphony is based on the major triad. The *boghe* has the text, the three other voices make up the *cuncordu* (the “chorus”) by using syllabic formulas (without meaning). The choice of consonants determines the rhythmic progress ; the vowels are of different colours, largely filling the sonic spectrum : high timbre for the *mesa boghe* (using vowels [i] and [e]), lower timbres for the *bassu* and the *contra* ([a], [ɛ], [o]).
- Sung at gatherings for fêtes, meals, and so on.
- “Come, give your hand to me, who is inconsolable.”
- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1992). Archive n° : BM 993.017. For other recordings of *tenore* songs, refer to the CD *Polyphonies of Sardinia*, Collection CNRS/Musée de l’Homme, Le Chant du Monde LDX 274 760. Reference : B. Lortat-Jacob, “En accord. Polyphonies de Sardaigne :

quatre voix qui n'en font qu'une", *Cahiers de musiques traditionnelles* 6, 1993. (B.L.-J.)

18. ITALY, Sardinia

Castelsardo, Province of Sassari

- Choir (*coro*) for Holy Week, by the brotherhood of the *Oratorio di Santa Croce*.

- Four men. Technique of *falsobordone* based on the major triad and parallel isorhythmic parts for four voices (*bassu, contra, bogi, falzittu*). A plurimodal system with abrupt modulations. The timbre of each voice is especially chosen so that their harmonics combine and reinforce one another to produce a "fusional" voice, called the *quintina*, an octave above the *bogi*, as shown in the sonagram, figure 16.

- For Holy Week, during the procession of Holy Monday.

- Text in a Latin of oral tradition, recalling the principal moments of the Passion of Christ.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob and Giuseppe Brozzu (1995). Archive n° : BM 993.016. For other recordings of the Castelsardo repertoire, refer to the CD *Sardinia : Polyphony for Holy Week*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 936. Reference : B. Lortat-Jacob, *Canti di*

Passione, Rome, Libreria musicale italiana, 1996. (B.L.-J.)

19. FRANCE, Corsica

Piedicorte di Gaggio, Southern Corsica

- A *pagliariella* song by M. Casanova, Xavier Vecchierini et Xavier Arrighi.

- Polyphony in three parts, composed of : 1) a *secunda*, solo voice with a dominant rôle, intoning the text and performing numerous ornaments (*rucado*) ; 2) a *terza* (at the third above) of ornamental function ; and 3) a *bassa* providing the principle support for tonality.

- Sung in company and friendly gatherings.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1968). Archive n° : BM 975.016. For other *pagliariella*, refer to the album of three discs, *Musique Corse de tradition orale*, Bibliothèque Nationale, Archives sonores de la Phonothèque Nationale, APN 82-1/2/3. (B.L.-J.)

20. GEORGIA, Svaneti

Lat'ali, Upper Svaneti

- A *zâr* funerary song, by an informal chorus of seven men. Version of the village of Lengheri.

- Polyphony in three parts, built on a succession of triads, essentially with added third and fifth, fourth and fifth, and fifth and seventh, sung in an ascent, during both sustained notes and with upward micro-steps. The vocal delivery of the middle and upper parts, each performed by a single singer, is characterised by different kinds of glissandi related to the intonation of the interjected cries of grief. Micro-tonal inflexions are frequent in Svan song, as in other regions of Georgia. Characteristics of different vowels are exploited to have a variety of timbres related to pitches and intensity. The vocalic alternation on [a, o, e] and [i, u] and the changes of timbre on one and the same vowel mark the rhythm of the successive chords. The middle part, *məzəp* “leading” or *məbne*, introduces the song and sounds the notes of the first chord sung with the bass *bän* and the high part *me’em* “following”. In the background, expostulatory cries at the unison by the group of women surrounding the deceased, punctuate the lamentations of a mourner.

- Performed on the burial day in the courtyard of the deceased’s house, during the cortège behind the coffin, and at the cemetery, the *zär* is an “outward sign”, a “cry of alarm”. It “tells” of the state of moral shock by modelling the forms of the interjections, while the female mourners

sing in verse, addressing themselves to the dead and transmitting their words to the living.

- Song constituted essentially of the cry of grief *waj* in diverse stylised forms.

- Recorded by Sylvie Bolle Zemp at Lat’ali during a funeral (1991). Private collection of S.B.Z. For other funerary singing, refer to the CD *Georgia : Polyphony of Svaneti*, Collection CNRS/Musée de l’Homme, Le Chant du Monde LDX 274 990. Reference : S. Bolle Zemp, “Mehrstimmige Wehschreie. Ein Begräbnisgesang von Svanetien”, *Georgica* 20, 1997. (S.B.Z.)

Counterpoint and combined techniques

21. SOLOMON ISLANDS, Malaita [‘Are’are] Hauhari’i

- Funeral lament, *aamamata*, sung by Aaresi and Ii’eresi. Title : *Aamamata na Kaukauraro*, “Lamentation [composed] by Kaukauraro”.

- Duo of women. Counterpoint in two parts. The principal voice is called *pau ni ‘au* “head of the music” or *pau ni nuuha* “head of the song” (left hand channel) and sings the words ; the second voice *aarita’i* (right hand channel) sings with closed or half-open mouth, upon the vowel [e].

The form of the piece is ABAB CBCB, performed three times here. While the second voice remains entirely in the head register, the principal voice only sings segment A in head voice, the other segments in chest voice.

- Funeral laments are sung at the time of a death, and in memory of the departed.
- The words refer to a woman called Pisini'a, who drowned herself in a river.
- Recorded by Hugo Zemp (1977). Archive n° : BM 979.038. For other songs in the feminine repertoire, refer to the CD *Solomon Islands : Are'are intimate and ritual music*, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274 963. Reference : H. Zemp, *Écoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésien (Are'aré, Îles Salomon)*, Paris, Gallimard, 1995. (H.Z.)

22. TAIWAN [Amis]

Feng Ku, Tai-Tung district

- Weeding song, *Miololt alaliu*.
- Counterpoint in three parts, by three singers. The principal voice sings alone the first phrase of each strophe, then successively the second voice sung by a woman, and the third voice, by a man. At the end of each strophe, the three parts come together in unison.

- Sung in the evenings during the period of weeding the millet or the rice.

- The words, mentioning the pulling up of weeds, are only sung at the beginning of each strophe by the principal singer ; when the second voice enters, the song goes ahead in nonsense syllables.

- Recording by Wu Rung-Shun (1992). Extract from the CD *Polyphonic Music of the Amis Tribe*, track 11 collection "The Music of the Aborigines on Taiwan Island", vol. 2, ©1993 Wind Records TCD-1502. (W.R.-S. and H.Z.)

23. GEORGIA, Guria

Chokhatauri

- Table-song, *supruli*, by Avto Makharadze, Wazha Gogoladze, Ladimer Berdzeshvili. Title : *Lataria*, "Lottery".

- Trio of men. Polyphony in three voices of Guria : principal voice *modzakhili* in the middle tessitura ; higher voice *tskheba* "beginning" ; lower voice *bani* "bass". This song has, alternately, some parts where the voice-leading is horizontal, and some parts where is vertical, bringing out textures that are either melodic or harmonic. The horizontal parts are sung on nonsense syllables, the vertical parts with a text. At the end of the song, the three voices come together in unison.

- Table-songs are sung during banquets.

- This song was created at the end of the 19th century for a competition of Gurian vocal ensembles. A well-known text served as a basis for an improvisation by three men, whence the title "Lottery". The text was borrowed from the celebrated poet of the Middle Ages, Shota Rustaveli, and is a poetical meditation on love.

- Recorded by Susanne Ziegler and Edisher Garakanidze. Archive n° : BM 995.010. Reference : S. Ziegler, "Une perspective historique sur la polyphonie géorgienne", *Cahiers de musiques traditionnelles* 6, 1993. (S.Z.)

24. ITALY

Genoa

- A *trallallero* song, sung by a dozen men. Title : *La partenza* ("The departure"), the most famous piece of the repertoire.

- Polyphony with some recent influences from art-music : borrowings from military and bugle bands and from *bel canto*. It has five principal parts : 1) *tenore*, the first to sound ; 2) *baritono*, performing a counter-song ; 3) voice of *donna*, of a woman, also called *contralto*, 4) *chitarra*, imitation of a guitar by a voice, with fingers in front of the mouth serving to modify the sound ; 5) *basso*, parts which are freely doubled, providing the harmonic basis.

- Traditionally sung by wharf-labourers of the port of Genoa, the *trallallero* has for several years been sung at concerts.

- "Leaving Paris for Livorno, we were walking day and night, always thinking of you..."

- Recorded by Alan Lomax (1954), deposited at the Accademia Santa Cecilia, Rome. Also published on the disc Columbia-Unesco KL 5173. (B.L.-J.)

25. ALBANIA [Lab]

Vlorë, South Albania

- A *himarioçe* song (in the style of Himara) by a chorus of a dozen singers, used to performing together.

- Four parts : 1) *marrësi* (literally "the one who takes") ; 2) *kthyesi* ("the one who returns"), entering after the *marrësi* at a second lower on the vowels [ɛ] or [o] in falsetto ; 3) the *kaba*, a drone always performed by several singers ; 4) *hedhësi* ("the one who restarts"), solo voice beginning mainly at the upper minor third above the *kaba*. The parts with texts, sung by the *marrësi*, are prolonged by dissonances at the second, coming to a unison at the end of a strophe. See the sonagram, figure 15.

- Fêtes and folkloric festivals.

- Text from an epico-patriotic ballad, on the struggle against Ottoman power.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1983). Extract from the CD *Albania : Vocal and Instrumental Polyphony*, track 1 ; © 1989 Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274 897. (B.L.-J.)

26. CENTRAL AFRICAN REPUBLIC [Aka pygmies]

Sub-prefecture of Mongoumba, prefecture of the Lobaye

- Music for divination, *bondo*. Title : *Diye*.
- Mixed chorus with rhythmic accompaniment (hand clapping, two drums, two pairs of clashed metal blades, rattle and jingles). After the solo yodelled incipit, the voices of the chorus enter successively to arrive at a complex counterpoint, formed of four strongly varied principal parts : *motangole*, "the one who counts" (who sings the words) ; *ngue wa lembo*, "the mother of the song" ; *osese*, "underneath" ; *diyei*, "yodel".
- Ritual of divination to discover the reason for a problem in community life.
- Recorded by Simha Arom (1971). Extract from the CD *Centrafrique. Anthologie de la musique des Pygmées Aka*, track 9 (CD 2) ; © 1980/1987 Ocora Radio France C 559012/13. Reference : Susanne Fürniss, "Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka", in

C. Meyer (ed.), *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Paris, Créaphis, 1993. (S.F. after S. Arom)

27. CENTRAL AFRICAN REPUBLIC [Banda Linda]

Ippy region

- Chorus imitating an orchestra of horns. Title : *Tete*.
- Chorus of ten men. By successive entries, from the high to the low, the singers imitate the playing of the horns, by hocketing, and their respective timbres. According to the material of which the imitated horn is made, the coloration of the voices, more or less nasalised, is clear for the horns made from tusks and sombrous for the low horns made of wood.
- The horn orchestra is involved in initiations of young people. There is allusion to the symbolic gestures which indicate to the newly circumcised the end of their period of seclusion, and their entry into the adult world.
- Recorded by Simha Arom and Geneviève Dournon-Taurelle (1964-67). Extract from the disc *Banda Music : Central-African Republic*, track B8-d ; © 1971 Collection Musée de l'Homme, Vogue LD 765. Reference : S. Arom, *African polyphony and polyrhythm*, Cambridge, 1991. (S.F. after S. Arom)

28. ETHIOPIA [Dorze]

Province of Gamu-Goffa

- An *edho* song (a generic term used for polyphonic songs). Title : *Wo Guce* (name of the song and its first words), performed by a chorus of a dozen men.

- Polyphony in six parts built upon brief musical phrases, making a kind of sonic mosaic :

- a responsorial chorus (*yetsa as*) who sing the main text ;

- some solo voices : 1) *aifé*, “the first” (or “elder”) ; 2) *kaletso*, “the second” or “the younger”, prolonging the first voice with the melodic formulas of the *aifé* ; 3) *bané*, literally “the one who belches”, as with his name, by brief sounds, strongly attacked, that he makes on offbeats on a single note ; 4) *dombé*, “the one who covers up” the interventions of the *bané* ; 5) *pilé*. The *pilé* are free voices, in any number, who do not join in the metricity of the ensemble, and add themselves to the mosaic constituted by the other voices.

- Sung for the passage to the rank of dignitary (*halak'a*), and for great fêtes.

- Reference to the attributes of the new *halak'a* and to the eponymous ancestors of the Dorze.

- Recorded by Bernard Lortat-Jacob (1975). Extract from the CD *Ethiopia : Polyphony of the Dorze*, track 3 ; © 1977/1994

Collection CNRS/ Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274 646.

(B.L.-J.)

29. SOLOMON ISLANDS, Bellona (Mungiki)

(A Polynesian outlier)

- Song of the *suahongi* ritual dance, by a group of a dozen Bellona men living in Honiara, the capital (on Guadalcanal) of the Solomon Islands. Leading singers : Jason Ngiusanga, Momoka and Tepuke.

- In this extract, two kinds of autonomous songs are performed simultaneously : *huatanga* by ten men (left-hand channel of the recording), and *pese* by two men (right-hand channel). The musical scales, rhythms, tempos, and also texts are different, a coordination not occurring until the end of the cycles. While a phrase (A), followed by an exclamation (s), is sung twice in the *huatanga* part (AsAs), four verses and a refrain (z) are performed in the *pese* part (AAAAz). This cycle is repeated three times.

- The *suahongi* belongs to the ritual of food distribution at feasts. It is thought to have been brought by the first voyagers to Bellona, from western Polynesia, 25 generations ago.

- With the exception of several isolated words, the song-text is no longer understood.

- Recorded by Jane Mink Rossen and Hugo Zemp (1974). Extract from the disc *Polynesian Dances of Bellona (Mungiki), Solomon Islands*, track A1 ; ©1978 Ethnic Folkways Records FE 4274. Reference : J. M. Rossen, “The *Suahongi* of Bellona : Polynesian Ritual Music”, *Ethnomusicology* 22, 1978. (H.Z. after J.M. Rossen)

30. INDONESIA, Irian Jaya [Eipo] (Western New Guinea)

- Individual singing called *dit*, by Ginto and Kuto.
 - The two girls of eleven freely string together some song sequences, without trying to coordinate their voices.
 - Sung here while weaving a net.
 - Recording by Arthur Simon (1976).
 Extrait from the album of 6 CDs *Musik aus dem Bergland West-Neuguineas, Irian Jaya*, track 19 (CD 4) ; ©1993 Museum Collection Berlin CD 20 (on CD 4).
 (H.Z. after A. Simon)

PHONATION

Anatomy

The vocal apparatus, or phonatory system, consists of four main units, working closely together to produce speech and song. For the production of sound they come in this order :

1. the bellows ;
2. the vibrator ;
3. the resonators ;
4. the articulatory system.

The bellows is composed of an air reservoir – the lungs – set in action by the abdominal and thorax muscles ; of a canal, the trachea, which conducts the air to the vocal cords ; the larynx is the vibrator ; the mouth and pharynx are the resonators ; the articulatory system is mainly composed of the tongue, teeth, lips, mandibles (jaws) and the velum. These units are dependent on the central nervous system, which ensures coordination.

It is remarkable that none of these organs has phonation as a primary task, and that they all have a priority, ie their biologically vital functions. In effect, the rôle of the bellows is first of all to oxygenate the blood ; the larynx, situated at the crossroads of the air and digestive passages, serves as a sphincter to the air passages ; and the pharyngo-bucco-nasal duct rôles are those of mastication and breathing. Phonation therefore appears to be

a secondary functional adaptation and, contrary to audition, does not possess its own original system.

Sound Production

The vocal cords vibrate freely, put in motion by the air stream coming from the lungs. The actors in phonic production are principally subglottal air pressure, regulated by the combined action of abdominal and diaphragm muscles, the contraction of the vocal cords, increasing their rigidity, as well as their elongation (passive tension) by other muscles (cricothyroidian). A cycle of the mechanisms may be split into six schematic phases, starting from the closed glottal position :

1. increase in subglottal air-pressure ;
2. opening of the glottis under the effect of this pressure ;
3. escape of a puff of air into the pharyngo-buccal cavity ;
4. diminution of the subglottal pressure ;
5. action of the elasticity of the vocal cords ;
6. closure of the glottis.

The cycle then starts over again. Let us recall that a cycle is not a sound in itself, but a complete movement of opening and closing of the glottis, whose repetition, a certain number of times per second, creates an audible signal for the ear.

The range of human voices covers almost five octaves, from the lowest – below

60 Hz for certain Tibetan monks – to the highest pitches, over 1500 Hz for the highest feminine voices.

The larynx therefore does not produce simple sounds, nor harmonic spectrums directly, but delivers air puffs, distinguishable impulses in a continuous spectrum, a sort of very brief white noise of a non-harmonic nature. The frequency (number of cycles per second), the force (kinetic energy) and form (dynamic profile, spectral composition) of these impulses respectively define pitch, intensity and timbre of the primary larynx sound. The impulses then pass through the pharyngo-buccal cavities, creating a resonance effect which prolongs them temporally, fusing them and giving in this manner the sensation of a continuous sound. The discrete nature of these sound waves may be shown by progressively slowing down a vocal recording ; the voice becomes hoarse, then “granular”, until it becomes a series of small explosions corresponding with the outlet of air puffs.

Resonators

The resonance cavities are essentially responsible for vocal timbre. Their specificity, compared with the resonators of musical instruments, is their faculty to change – to a large extent – their shape, their volume, and even their texture, with

variable humidification, consequently modifying the absorption of the waves, in a manner quite difficult to evaluate, thus ensuring for vocal sounds an acoustical variety which is unique. The principal resonators are the pharynx and the mouth ; the nasal cavities only play a modest rôle, and the sinus, contrary to a widespread opinion, has no function in phonation.

The pitch of the sound augments with the tension and the rigidity of the vocal cords, and the intensity augments under subglottal pressure. In these conditions, there necessarily exists an interference between these two parameters. This fact may be verified by the mooing of cattle where intensity increase comes with a deviation towards a higher pitch. Numerous physiological adjustments are involved in the control of vocal production. For example, the vibratory frequency increases on one hand with the tension (lengthening) and rigidity (contraction) of the vocal cords, and intensity, with subglottal pressure, capable of creating a movement of sound toward a higher pitch. The same kind of interference may be observed among human beings, as shown by expressions describing anger, such as “raising one’s voice”, “mounting the tone”, involving intensity and pitch at the same time. If vocal techniques may control these interferences and enable us to sing high and yet quietly or

to swell on long tones, it is always difficult, especially among males, where it is rare that a tenor can emit a high C with both a chest voice and the *pp* nuance.

Registers

When a male uses the total span of his voice, without any particular control, the timbre will not stay homogenous all the way through, and it may produce brusque colour changes from the end of the middle range and the beginning of the upper : the vocal timbre changes, resembling somewhat a woman's voice. This phenomenon is called "register change". Traditionally, singers used terms like chest voice, falsetto, head voice, mixed voice, and so on. In the meantime, specialists agree on the existence of several registers of the human voice, but their opinions differ concerning their number, their nature, and their origin.

Physiological observations, however, reveal that when a voice goes from low to high range, the vocal cord profile suddenly changes as the register changes, thus defining two fundamental vibratory patterns, quite neatly differentiated : the cords stick together as thick cushions or as fine blades. An objective definition stems from this knowledge, it doesn't depend on the range, neither upon frequency and timbre nor upon resonance – real or

subjectively felt – of this or that part of the body, as the traditional terminology may nevertheless let us suppose. A register is the ensemble of sounds produced with just the one laryngeal configuration.

Western singing, at its most elaborated, that is to say in classical and lyrical art, has developed in four directions : powerfulness, the search for high pitches, homogeneity and consistency or purity of emission. Controlled power enables one to dominate, without danger for the voice, a symphonic orchestra in an auditorium for 3000 listeners. High pitches have led women to incredible heights (the coloratura high F of the Queen of Night and even the high G in Mozart's Air K 316 *Popoli di Tessaglia*). Men have had to learn how to go up to a chest voice high C and it is this cult of high pitches that led to the appearance of castrati in the XVII and XVIII centuries. Homogeneity is obtained by specialising the voices within extended vocal categories, singers taking care to mask the natural rupture between the registers. Purity of the delivery aims at smoothing the voice with elimination of breathiness and harshness.

Traditional music has developed in different directions and has exploited a whole range of vocal resources, unknown or considered to be defects in western art.

Selected Bibliography

Cornut (G.), *La voix*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

Cross (R.) éd., *La voix dévoilée*, Paris, Éditions Romillat, 1991.

Habermann (G.), *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Psychologie und Hygiene*, Stuttgart, Georg Thieme Verlag, 1978.

Le Huche (F.), *Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*, Paris, Masson, 1984.

Miller (R.), *La Structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant*, trad. fr., Paris, IMPC, La Villette, 1990.

Proctor (D. F.), *Breathing, Speech and Song*, New York, Springer-Verlag, 1980.

Reid (C. L.), *A Dictionary of Vocal Terminology*, New York, Joseph Patelson Music House, 1983.

Vennard (W.), *Singing. The Mechanism and the Technic*, New York, Carl Fisher, 1967.

TECHNICAL TERMS

Antiphony : refers to two different vocal groups who alternate and answer each other. It doesn't refer in the strict sense to polyphony as such, since superimposition is not necessarily there ; but the intention, if one may say so, is already plural, in so far as neither of the two choruses represents the musical totality by itself.

Canon : contrapuntal form characterised by a constant temporal separation between the related, imitative parts.

Chord (polyphony by chording) : simultaneity of three or more pitches, the organization of which implies control of the intervals.

Compass, range : an ensemble of sounds, from the lowest to the highest, of a voice, of a part in the polyphony or of a whole musical piece. This term is usually a synonym of ambit.

Counterpoint : covers all cases of differentiated or independent combinations of melodic lines.

Diaphony : implies a superimposition of several homorhythmic parts at different intervals (usually thirds, fourths or fifths).

The parts may stay parallel (authentic diaphony), evolve in opposite directions (western medieval music's descant) or in oblique directions (one steady while the other moves).

Drone : a polyphony with drone differentiates itself from diaphony – and particularly from oblique movement – by the fact that one of the parts maintains long notes on a single pitch, usually low. The drone, which may be single or multiple, provides a base for the other voices, as the *ison* of the Byzantine rites. In classical Indian music, it provides a constant harmonic reference with the rôle of tonic.

Dynamic : designates the relation (expressible in decibels, or phons) between the faintest and strongest intensities of a sound signal. The dynamic differs from the level (or intensity) and must not be mistaken with it : therefore, two very different kinds of music, such as a lullaby and strongly modulated cries may have the same dynamic range as long as their respective nuances vary little.

Formant : a reinforced energy zone within a spectrum, usually by resonance. Certain components are amplified to the detriment of others, with consequently a modification of the initial timbre : i.e, a vowel is produc-

ed by two formants, one from a buccal origin, the other from the pharynx ; the relation between the two formants define the vowel's nature. In general, vocal timbre is nothing more than a controlled distortion of the primary laryngeal material.

“Fry” (vocal fry) : refers to a type of rough and hoarse vocal emission, characterised by a very low frequency vibration from the epiglottis, the uvula and the ventricular strips, modulating in some the principle frequency. Eg, Ida Cox and above all Louis Armstrong used the “vocal fry” voice to a great extent. Also known as *gravel voice*.

Glottal stop : the precise attack of a vocal sound presupposes a direct coordination of different groups of the larynx muscles (particularly the arytenoidian and crico-arytenoid ones), but also with expiratory force. The “glottal stop” implies an attack resulting from a desynchronisation, provoking a premature outlet of air or a sudden change of pitch.

Glottis : more or less ovular shaped space delimited by the internal edges of the vocal cords that come together one against the other. The shape and the size of this opening vary in function of the vibratory behaviour of the vocal cords, ie, principally pitch, register and intensity.

Harmonics : see *Sound spectrum*.

Hertz : acoustic unit of frequency (Hz) measuring the number of cycles per second : to sing A at 440 Hz, the vocal cords must open and close 440 times per second.

Heterophony : elementary polyphonic form originating from the superimposition of slightly differentiated melodico-rhythmic lines. Heterophony proceeds through the enrichment of a single line, where the same voice appears under different forms. Heterophony may come from an approximate execution (involuntary heterophony) or on the contrary, be the fruit of an æsthetic desire.

Hocket : polyphonic procedure within which the silences distributed within a musical part are filled by sounds from another part, and vice-versa. The hocket concerns a minimum of two parts, but may involve a whole vocal or orchestral ensemble, as with certain African music.

Homophony : this is a way of singing together in which everyone attempts to sing in unison (at the octave in the case of mixed choruses). The term is sometimes used when other intervals are sung to the same

rhythm, but in such a case it is preferable to speak of a *homorhythmic* texture.

Homorhythmic : polyphonic procedure within which all parts are executed on the same rhythm.

Isorhythm : repetition of a rhythmic cell, independently of the melody, in one or several parts of the polyphony.

Laryngeal primary sound : also called “vocal source” or “laryngeal material”, it is the sound directly produced by the vocal cords, before its passage within the resonance cavities. It is determinative of frequency, rich in harmonics, in rough timbre, its intensity is more important than the resulting sound ; above all, it is devoid of vocal colour, ie vowel timbre.

Laryngeal whistle : by contrast with the *strobass*, the laryngeal whistle consists of very high sounds which are sometimes strident. These sounds do not come from the vocal cords in themselves. The glottis is not quite closed, and a narrow slit is open through which air passes, as if on a bevelled edge (as on the recorder). Children are able to make these sounds easily, some adults too. The pitches of such shrieks (sounds) are difficult to control. However, the laryngeal whistle

should not be confused with the high pitches of the second register, sometimes referred to as the “fluty” register.

Larynx : vibrating element of the phonatory system, its function is to create a discontinuity within the expiratory air-column so as to generate a sound wave. Situated at the entrance of the pharyngeal cavity, the larynx constitutes the upper extremity of the trachea. It is an ensemble of articulated cartilage, connected with ligaments and muscles (vocal cords included), the whole covered by a fine mucous membrane. Its muscular ties with the upper part of the thorax on one hand and the base of the skull and the lower maxillary on the other hand, allow great mobility, especially in the vertical plane.

Melisma : melodic ornamentation elaborating the one syllable. The adjective is *melismatic*, as opposed to *syllabic*, which would imply one note per syllable.

Natural voice : a “natural” sung voice is when its timbre is closest to the spoken voice. In so far as spoken voices are themselves dependent on large cultural variations (in relation to languages...), the notion of “natural voice” is therefore of a strictly relative value.

Ostinato : systematically repeated short melodico-rhythmic formula. The ostinato may combine itself with other polyphonic techniques.

Overlapping/Tiling : comes as a natural consequence of antiphony : when sequence B starts before sequence A has ended. These superimposed units may be produced by two responsorial choirs, a soloist and a chorus, or several soloists. The incipit and ending that come into contact are not obligatorily related, and the more the overlapping, the more evident the polyphonic effect.

Overtones : see *Sound spectrum*.

Pharynx : vertical funnel-shaped cavity situated between the larynx and the mouth, under the epiglottis. The pharynx, or back throat, divides itself from the bottom upwards into three levels, the hypopharynx, the oropharynx and the rhinopharynx. The hypopharynx contains the larynx apparatus and communicates with the œsophagus : it is the crossroads of the digestive and aerial passages. The oropharynx starts at the top of the epiglottis and extends to the soft palate ; it comprises pillars on each side of the base of the tongue, joining into an arcade from which hangs the uvula. The rhinopharynx

(or nasopharynx) is situated behind the soft palate and communicates with the nasal cavities. The pharynx walls are of a muscular nature which enable contractions, narrowing or elongating, modifying in these ways the volume of the cavity and therefore its natural frequency and the timbre of the sounds.

Polyphony : a way or a combination of ways of performing several parts simultaneously. The techniques used may be based on several different principles (See also under Chords, Drone, Canon, Counterpoint, Diaphony, Hocket, Homorhythm, Ostinato, Overlapping/Tiling).

Reed : as defined by the acoustician H. Bouasse, a reed is defined as “any apparatus whose vibration is maintained by a gaseous stream that reciprocally determines a periodicity of form or flow in this stream”. In the case of the phonatory apparatus, the vocal chords may be taken to be reeds, put into vibration by the sub-glottal air column which they cut up in successive rapid puffs to create a sound.

Register : the ensemble of sounds emitted by one kind of laryngeal configuration. To avoid any terminological ambiguity, it is preferable to talk about *mechanisms*.

The first mechanism corresponds to the chest-voice, the second one to the falsetto phenomenon in general. The other mechanisms, sometimes called 0 and 3, are rare and correspond to the *strobass* voice and the *whistle* voice.

Resonator : the specific frequency of a resonator, that is the one it emits spontaneously when excited, is directly proportional to its surface opening(s), and inversely proportional to its length and to its volume. In the case of the phonatory apparatus, the pharyngo-buccal cavities constitute an ensemble of open resonators – mouth and hypopharynx surface – whose length varies depending on the position of the larynx, and whose volume varies within large proportions especially by the action of the tongue.

Soft Palate/Velum : membranous prolongation of the hard or bone palate. By lowering it with the action of pharyngo-staphylin muscles, it enables the respiratory passages and the nasal cavities to communicate : the sounds then produced are “nasal” (eg, o, a, i become \bar{o} , \bar{a} , \bar{i}) ; when the soft palate goes back up, with the action of the internal peristaphylin muscles, the pharyngo-nasal passage closes and the expired air passes through the mouth alone.

Sonagram : produced by the *Sona Graph*, a graphic representation of sound in the spectrum (in Fourier's sense). Time (in seconds) is an abscissa (x x') or horizontal coordinate, and the frequency (in Hertz) is the vertical coordinate (y y'). The axis graduations vary in function of the resolution of the analysis. Sonagrams, providing thus a real-sound X-Ray, are an efficacious aid in psychoacoustics and musical analysis.

Sound spectrum : a sound's components as a whole, whose nature determines for the most part the resulting timbre. A complex periodical movement, ie a sustained sound (eg a vowel) is composed of simple movements, the *harmonics*, whose frequencies are integral multiples stemming from the first of them, called the *fundamental*. The upper harmonics after the fundamental are also called *overtones*, so the first overtone is the second harmonic. The harmonics constitute a series of intervals, well known in musical theory but whose influences on the development of different musical languages are still not well elucidated. If the movement is not periodical, the spectral composition doesn't keep to the strict rules any longer, and the components, thereby called *partials*, present an unpredictable distribution. A *noise* spectrum (eg occlusive consonants)

contains aleatorically any frequencies ; in *white-sound* (*sh, ss* sounds) the components theoretically have an equal intensity.

Stroh bass : sometimes called the “chalumeau register”, this term refers to an extremely low timbre, well below that of the speaking voice, which might be called “gravelous”. It involves an incomplete closure of the glottis, together with an audibly breathy sound. When slow vibrations are made by the ventricular strips, or even the uvula, they produce a special timbre (cf. “fry”).

Tessitura : group of sounds suiting a given voice. Tessitura is a sub-group of the total range or compass. This has given us terms through extended meanings for different vocal categories resulting from different classifications (tenor tessitura) or even sub-categories (light-tenor tessitura).

Transients : the most evolutive part of sound, determinative for timbre, placed at the beginning (attack transients) and at the end (extinction transients). For the voice, the shape and duration of the transients depend on the articulation, principally of the consonants.

Tremolo : sometimes confused with trill, is a rapid repetition of a note on the same pitch, usually used for ornamental purposes.

Trill /Tremulation : systematic fluctuation between two degrees, and not on a single one as with vibrato, *tremulation* (oscillation) of the larynx provoke a trill with a strong melodic amplitude.

Ventricular bands : the larynx as a whole – vocal cords included – is covered by a fine mucous in which two folds, above the glottis, constitute the ventricular bands, or false vocal cords, defining as such two small cavities called the Ventricles of Morgagni.

Vibrato : systematic fluctuation of pitch and/or intensity, centered on one pitch. The fluctuation frequency is the *speed* of the vibrato (between 5 and 8 fluctuations per second) and the pitch movements determinates its *depth*. If its speed is too fast, the vibrato becomes a quavering voice. In western classical music, vibrato depth is usually smaller than a semi-tone but it may reach considerable depths in certain singing styles (up to a fifth in Nô theater). A voice totally devoid of vibrato is called *straight*.

Vocal cords : complex ensemble constituted of muscles and ligaments covered by laryngeal mucous. There are two vocal cords, one on each side, they may contract themselves, increase their rigidity, passively elongate with the cricothyroid muscles, and also be pressed against each other to close off the glottis.

GEOGRAPHIC INDEX

Africa

- Benin [Fon], II.31
 Burundi, I.11
 Central African Republic [Banda Linda], III.27 ;
 [Banda Ngao], II.2 ; [Gbaya], I.4 ; [Aka Pygmies],
 III.26, I.9 ; [Mbenzele Pygmies], II.28
 Chad, Tibesti [Teda], II.30
 Côte d'Ivoire (Ivory Coast) [Baule], II.12, III.13 ;
 [Dan], II.13 ; [Guéré], III.14
 Ethiopia [Dorzé], III.28 ; [Guji], III.10
 Eritrea [Rashaida], III.12
 Gabon [Bateke], III.11 ; [Mitsogho], II.10
 Guinea [Mandinka], II.1
 Kenya, I.16
 Madagascar [Antandroy], I.15
 Malawi [Mang'anja], I.33
 Mali [Kel Ansar Tuaregs], I.13, II.26
 Morocco [Ben Aissa Berbers], III.1 ;
 [Ida Oumahmoud Berbers], I.17
 Namibia [Bochimam Ju/'hoansi], I.32
 Niger [Bororo Peul (Fulbe)], III.9
 Senegal [Bedik], III.4
 South Africa [Xhosa], II.35, II.36

Americas

- Argentina [Selknam], I.22
 Brazil [Yawalapiti], I.29
 Bolivia [Llamero], I.30
 Canada [Inuit], I.12 ; Québec, II.27
 Ecuador [Shuar (Jivaro)], III.2
 Honduras [Miskito], II.11
 Paraguay [Tomarahò], I.1, I.5
 United States, Philadelphia, I.25 ; [Sioux], II.14

Asia

- Bahrein, I.14
 China [Han], II.9

- India (North), II.15 ; (South), II.32 ; Ladakh, I.18 ;
 Kerala, I.19 ; Rajasthan, II.23
 Indonesia, Bali, I.10 ; East Timor [Erma], III.5 ; Java
 (Sunda), II.4 ; Sulawesi (Toraja), III.7
 Iran, II.18 ; [Kurds], II.17
 Japan, I.8, I.31
 Korea (Republic of), I.27
 Laos [K'mu], II.24
 Lebanon, II.19
 Middle East, II.6
 Mongolia, II.16, II.25, II.38
 Russia [Iakut], II.5 ; [Tuva], II.37
 Taiwan [Amis], III.22 ; [Bunun], III.6
 Tibet (exiled in India), I.26
 Vietnam, II.3 ; [Nùng An], III.16

Europe

- Albania [Geg], I.7 ; [Lab], III.25 ; [Tosk], III.8
 France, Brittany, II.8 ; Corsica, III.19 ; Poitou, I.2
 Georgia, Guria, III.23 ; Svaneti, III.20
 Ireland, II.34
 Italy, Genoa, III.24 ; Sardinia, III.17, III.18
 Macedonia, III.15
 Romania, Oash country, I.6 ; Wallachia, I.24
 Spain, Andalusia, II.7 ; Balearic Islands, I.23
 Switzerland, Appenzell, I.35 ; Muortal, I.3

Oceania

- Australia, Arnhem Land, II.21
 Indonesia, Irian Jaya (West New Guinea) [Eipo],
 III.30
 New Caledonia [Kanak], I.21
 Papua New Guinea [Abelam], I.28 ; [Amanab-Yafar],
 II.33 ; [Huli], II.29 ; [Iatmul], II.20 ; [Kaluli],
 III.3
 Solomon Islands, Bellona, III.29 ; Guadalcanal, I.34 ;
 Malaita ['Are'are], II.22, III.21
 Tuvalu (western Polynesia), I.20

Coordination : Hugo ZEMP.

General conception and realisation :

Gilles LÉOTHAUD, Bernard LORTAT-JACOB, Hugo ZEMP
with the collaboration of TRẦN Quang Hai and Jean SCHWARZ.

Unpublished recordings :

Jean-Michel Beaudet ; Sylvie Bolle Zemp ; Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob and Speranța Rădulescu ; Monique Brandily ; David Dargie ; Vincent Dehoux ; Geneviève Dournon ; Jean During ; Bruno Fléty and Rosalia Martinez ; Mireille Helffer ; Institute of Popular Culture, Tiranä ; Bernard Juillerat ; Patrick Kersalé ; Jean Lambert ; Michel de Lannoy ; Gilles Léothaud ; Bernard Lortat-Jacob ; Bernard Lortat-Jacob and Giuseppe Brozzu ; Jean-Claude Lubtchansky ; Emmanuelle Olivier ; Miriam Roving Olsen ; Jean Schwarz ; Guillermo Sequera ; Paul Veihls ; Wu Rung-Shun ; Habib Yammine ; Hugo Zemp ; Susanne Ziegler and Edisher Garakanidze.

Recordings replicated by courtesy of :

Auvidis-Unesco ; Auvidis-Silex ; Bärenreiter-Musicaphon (Unesco Collection, A musical Anthology of the Orient ; Unesco collection, An Anthology of African Music) ; Berlin Museum Collection ; Boîte à musique (all rights reserved) ; Centro para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales (CECPYT, Caracas) ; Le Chant du Monde (Collection CNRS/Musée de l'Homme) ; Le Chant du Monde ; Columbia-Unesco (Alan Lomax, all rights reserved) ; Ducret Thomson ; Ethnic Folkways (Smithsonian Institution) ; Galloways Records ; International Library of African Music ; Institute of Papua New Guinea Studies ; Lyrichord ; Musée de l'Homme ; Museum für Völkerkunde (Berlin) ; Musicaphon (Unesco Collection, Music of Oceania) ; Ocora Radio-France ; Shenzen LV Solt, Peking, (all rights reserved) ; VDE-GALLO (Archives Internationales de Musique Populaire, AIMP) ; Vogue (Collection Musée de l'Homme) ; Wind Records.

Digital treatment of sound recordings and montage : Jean Schwarz.

General texts : Gilles Léothaud, Bernard Lortat-Jacob and Hugo Zemp.

Annotations of recordings :

Jean-Michel Beaudet (J.-M.B.), Sylvie Bolle Zemp (S.B.Z.), Monique Brandily (M.B.), Vincent Dehoux (V.D.), Geneviève Dournon (G.D.), Jean During (J.D.), Susanne Fürniss (S.F.), Mireille Helffer (M.H.), Jean Lambert (J.L.), Michel de Lannoy (M.de L.), Gilles Léothaud (G.L.), Bernard Lortat-Jacob (B.L.-J.), Rosalia Martinez (R.M.), Emmanuelle Olivier (E.O.), Pribislav Pitoëff (P.P.), Dana Rappoport (D.R.), Lucie Rault Leyrat (L.R.L.), Gilbert Rouget (G.R.), Miriam Roving Olsen (M.R.O.), Trần Quang Hai (T.Q.H.), Wu Rung-Shun (W.R.-S.), Habib Yamine (H.Y.), Hugo Zemp (H.Z.), Susanne Ziegler (S.Z.).

Sonagrams : Trần Quang Hai.

Cover photographs (clockwise from the upper left) :

Rosalia Martinez (Llameru singer and panpipe player, Bolivia) ; Korean Cultural Centre, Paris (Buddhist monks) ; Gilbert Rouget (the singer Kondé Kouyaté, Guinea) ; Bernard Lortat-Jacob (Sardinian singers, Italy) ; Hugo Zemp ('Are'are singer, Solomon Islands).

Photographs on CD slip-cases :

Emmanuelle Olivier (Bochiman women chorus, Namibia. CD I.32) ; Trần Van Khê (the actor Bac Nam Ngu of the Hat Chèo theatre, Vietnam. CD II.3) ; Bernard Lortat-Jacob (*tenore* singers from Sardinia, Italy. See CD III.17)

English translation : Peter Crowe.

Acknowledgements :

Seminar of the UMR 9957 of the CNRS consisting of the members of the Laboratory as well as other participants, including Giovanni Giuriati of the University of Rome ; Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture et de la Francophonie) ; Société Française d'Ethnomusicologie ; Ocora Radio-France.

Published by the UMR 9957 of the CNRS and the Department of ethnomusicology of the Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle.

© 1996 CNRS/Musée de l'Homme

NEW SERIES OF COMPACT DISCS

MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD	CNR 274675
MOROCCO. BERBER MUSIC FROM THE HIGH-ATLAS AND THE ANTI-ATLAS	CNR 274991
CHAD. MUSIC FROM TIBESTI	CNR 274722
IVORY COAST, SENUFO. MUSIC FOR FODONON FUNERALS	CNR 274838
CENTRAL AFRICAN REPUBLIC. MUSIC FOR XYLOPHONES	CNR 274932
CENTRAL AFRICAN REPUBLIC. MUSIC OF THE FORMER BANDIA COURTS	CNR 2741009
ETHIOPIA. POLYPHONY OF THE DORZE	CNR 274646
BOLIVIA. CALENDAR MUSIC IN THE CENTRAL VALLEYS	CNR 274938
SWITZERLAND. "JÜÜZLI", YODEL OF THE MUOTATAL	CNR 274716
SARDINIA. POLYPHONIES OF SARDINIA	CNR 274760
SARDINIA. POLYPHONY FOR HOLY WEEK	CNR 274936
ROMANIA. VOCAL POLYPHONY OF THE ARUMANIANS	CNR 274803
ROMANIA. MUSIC FOR STRINGS FROM TRANSYLVANIA	CNR 274937
ALBANIA. VOCAL AND INSTRUMENTAL POLYPHONY	CNR 274897
GEORGIA. POLYPHONY OF SVANETI	CNR 274990
AZERBAIJAN. TRADITIONAL MUSIC	CNR 274901
AFGHANISTAN. SONGS OF THE PASHAI	CNR 274752
RAJASTHAN. FLUTES OF RAJASTHAN	CNR 274645
LADAKH. MONASTIC AND VILLAGE MUSIC	CNR 274662
BENGAL. SONGS OF THE "MADMEN"	CNR 274715
SOUTH INDIA. RITUAL MUSIC AND THEATRE OF KERALA	CNR 274910
PHILIPPINES. PALAWAN HIGHLANDS MUSIC	CNR 274865
INDONESIA. TORAJA. FUNERALS AND FERTILITY FEASTS	CNR 2741004
NEW CALEDONIA. KANAK SONGS. FEASTS AND LULLABIES	CNR 274909
SOLOMON ISLANDS. 'ARE'ARE PANPIPE ENSEMBLES	CNR 274961.62
SOLOMON ISLANDS. 'ARE'ARE INTIMATE AND RITUAL MUSIC	CNR 274963
SOLOMON ISLANDS. POLYPHONIES. GUADALCANAL AND SAVO	CNR 274663





LE CHANT DU MONDE

LES VOIX DU MONDE

Une anthologie des
expressions vocales

VOICES OF THE WORLD

An Anthology of
Vocal Expression

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Fabriqué
en Allemagne
CMX 3741011

CD II



© 1996

(23)

72:51

D.P.

Conception et réalisation :
GILLES LÉOTHAUD, BERNARD LORTATJACOB
HUGO ZEMP
avec la collaboration de
JEAN SCHWARZ et de TRAN QUANG HAI

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés.

SAUF AUTORISATION LA DUPLICATION, LA LOCATION, LE PRÊT, L'UTILISATION DE CE DISQUE POUR EXECUTION PUBLIQUE ET RADIODIFFUSION SONT INTERDITS



LE CHANT DU MONDE

LES VOIX DU MONDE

Une anthologie des
expressions vocales

VOICES OF THE WORLD

An Anthology of
Vocal Expression

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Fabriqué
en Allemagne
CMX 3741010

CD I



© 1996

(23)

73:33

D.P.

Conception et réalisation :
GILLES LÉOTHAUD, BERNARD LORTAT-JACOB
HUGO ZEMP
avec la collaboration de
JEAN SCHWARZ et de TRAN QUANG HAI

Tous droits du producteur Phonogram-Harmonie et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdites.



LES VOIX DU MONDE
Une anthologie des
expressions vocales

VOICES OF THE WORLD
An Anthology of
Vocal Expression

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Fabriqué
en Allemagne
CMX 3741012

CD III



© 1996

(23)

72:06

D.P.

Conception et réalisation :
GILLES LÉOTHAUD, BERNARD LORTAT-JACOB
HUGO ZEMP
avec la collaboration de
JEAN SCHWARZ et de TRAN QUANG HAI

TOUS DROITS DU PRODUCTEUR PHONOGRAPHIQUE ET DU PROPRIÉTAIRE DE L'ŒUVRE ENREGISTRÉE RÉSERVÉS.

SAUF AUTORISATION LA DUPLICATION, LA LOCATION, LE PRÊT, L'UTILISATION DE CE DISQUE POUR EXECUTION PUBLIQUE ET RADIODIFFUSION SONT INTERDITES.

COLLECTION
DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ET DU
MUSÉE DE L'HOMME
Muséum National d'Histoire Naturelle



LE CHANT DU MONDE

LES VOIX DU MONDE VOICES OF THE WORLD

Une anthologie des expressions vocales An Anthology of Vocal Expression

Coordination : Hugo ZEMP

Conception et réalisation : Gilles LÉOTHAUD, Bernard LORTAT-JACOB, Hugo ZEMP
avec la collaboration de Jean SCHWARZ et de TRÂN Quang Hai

Recherche réalisée dans le cadre de l'UMR 9957 du CNRS
(Laboratoire d'ethnomusicologie), Musée de l'Homme

CD I - Techniques

Appels, cris et clameurs	Calls, cries and clamours
Voix et souffle	Voice and breath
Parlé, déclamé, chanté	Spoken, declaimed, sung
Ambitus et registre	Compass and register

CD II - Techniques (suite)

Couleurs et timbres	Colours and timbres
Voix travesties	Disguised voices
Ornementation	Ornamentation
Voix et instruments de musique	Voices and musical instruments
Jeu sur les harmoniques	Employ of harmonics

CD III - Polyphonies

Hétérophonie	Heterophony
Écho et tuilage	Echoes and overlapping
Bourdon et ostinato	Drones and ostinati
Organisation parallèle, oblique ou contraire	Parallel, oblique or contrary motion
Accords	Chords
Contrepoint et techniques combinées	Counterpoint and combined techniques

Publié avec le concours de la Société Française d'Ethnomusicologie

DIRECTEUR DE LA COLLECTION / GENERAL EDITOR : HUGO ZEMP

Assistante d'édition / Editorial assistant : Sylvie Bolle-Zemp

Bande magnétique préparée par / Master tape by : Jean Schwarz

Comité d'édition / Editorial board : Unité Mixte de Recherche n° 9957 du CNRS

Collection fondée par / Collection founded by : Gilbert Rouget

ORGANISATION



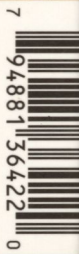
harmonia
mundi s.a.

CMX
374 1010.12

HM 76x3

TOTAL
TIME
3 h 30' 17"

A D D



MADE IN GERMANY