

Mali

LES DOGON

Musique des masques et des funérailles



Mali

THE DOGON

Music of the masks and the funeral rituals

Interprètes

Membres de l'Awa de Sangha

Tambours d'aïsselles *gom boy* : **Sekou Dolo** et **Edielou Dolo**.

Petit tambour sur caisse *boy tolo* : **Gadioula Dolo**.

Grand tambour sur caisse *boy na* : **Missiri Dolo**.

Petite trompe *kulu* : **Ogotemelou Dolo**.

Grande trompe *kā* : **Wagousserou Dolo**.

Cloches en fer *gangana* : **Amakana Dolo** et **Yanaossou Dolo**.

Chanteurs solistes : **Akougnon Dolo**, **Inogo Abara Dolo**,

Dinla Dolo, **Menebara Dolo**.

Chœur : **Gadioula Dolo**, **Amahingre Dolo**, **Seydou Dolo**,

Amassomou Dolo, **Orsin Dolo**, **Domo Dolo**, **Mombalou Dolo**,

Ogodana Dolo, **Amategue Dolo**.

Cet enregistrement a été réalisé lors de la tournée des musiciens Dogon organisée par la Maison des Cultures du Monde à l'occasion du troisième Festival de l'Imaginaire. Cette tournée a été effectuée grâce à la collaboration de Françoise Gründ et Sekou Dolo, et a bénéficié du concours de Jean Rouch, Thierry Simon, Yves de la Croix, Jean-Hubert Martin, Philippe Garcia de la Rosa, du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, de la Ville de Vitry et de l'Association Vitry - Djenné.

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués le 14 mars 1999 à la Maison des Cultures du Monde par Pierre Bois. Notice, Françoise Gründ et Pierre Bois. Traduction française des chants, Sekou Dolo. Traduction anglaise, Judith Crews. En couverture, dessin original de Françoise Gründ. Photographies, Françoise Gründ [p. 1] et Marie-Noëlle Robert / MCM (d.r.). Prémastérisation, Frédéric Marin / Alcyon Musique. Réalisation, Pierre Bois. Pressage, Distrionics. © et © 1999 MCM. INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde.

LES DOGON

Musique des masques et des funérailles

Le peuple dogon, devenu emblématique par le mystère dont il sut et sait encore s'entourer, vit enclavé dans une région rocheuse du centre du Mali, entre plaine et plateau. La plus grande partie des Dogon vit dans des habitations accrochées à la falaise de Bandiagara dont la hauteur varie entre quatre cents et neuf cents mètres et qui s'étend en longueur sur plus de deux cent cinquante kilomètres, mais aussi sur le plateau et dans la plaine. Venus du pays Mandé, à cheval sur l'actuelle frontière du Burkina Faso et du Mali, les Dogon, émigrants conquérants, chassèrent les habitants troglodytes de la falaise de Bandiagara, les Tellem, et s'installèrent dans leurs abris rocheux. Ils transformèrent les habitations des Tellem en tombeaux et bâtirent de caractéristiques villages en banco ponctués par les greniers à mil au toit pointu. Vivant à l'origine en plaine, ils ont dû, pour s'adapter à la vie de la falaise, faire face à une situation traumatique.

L'ethnologue Marcel Griaule a révélé une partie du secret de leur cosmogonie. Il semblerait qu'une cohérence peu commune puisse s'établir entre le langage, la musique et la danse, l'architecture, le tissage, les masques, le comportement des vivants et le culte des morts.

Les Dogon, chasseurs et pêcheurs, cultivent le mil, le maïs, l'arachide, le coton et, depuis peu, de minuscules jardins d'oignons. Ils connaissent parfaitement les propriétés botaniques de la brousse

aride des cercles de Bandiagara, Koro et Bankass et maîtrisent la pharmacopée traditionnelle. Ils se mêlent assez peu aux autres peuples du Mali.

Comme pour beaucoup d'autres groupes du pays, la musique et la danse religieuses des Dogon paraissent liées à un calendrier saisonnier pendant lequel sont pratiqués les rites des ancêtres, les rites funéraires et les rites agraires. Un événement extraordinaire rythme la vie de l'homme Dogon : le *sigi*. Il s'agit d'un grand rituel pratiqué tous les soixante ans et que l'on associe à l'apparition de Sirius entre deux pics montagneux. Tout homme peut assister à un *sigi*. L'homme particulièrement chanceux voit deux *sigi* et l'homme extraordinaire, trois : le premier lorsqu'il est encore dans le ventre de sa mère, le second à l'âge mûr et le troisième au grand âge.

La danse du *sigi*, appelée *sigi melu*, et la musique sont confiées à l'*awa*, une société initiatique chargée d'accomplir les levées de deuil, moment central des rites funéraires. Le contenu sacré est transmis à travers les *nunge pei* ou « vieux chants ». A côté des « vieux chants » existent aussi les *danji* ou « chants funéraires » proprement dits, les *boroni* ou « chants de douleur » et les *semele* ou « chants de la mort ». Les *nunge pei* contiennent aussi les chants liés à l'intronisation du *hogon* ou chef-patriarche des Dogon, à l'agriculture et aux répertoires secrets des hommes et des femmes, exécutés au moment de la dernière étape des funérailles.

Tous les deux ou trois ans, lorsque plusieurs personnes sont mortes dans un ensemble de villages, se déroule le *dama*, cérémonie du départ de l'âme au cours de laquelle dansent les masques ordinaires au caractère moins secret et exigeant que ceux du *sigi*. Riche de sens, le terme *dama* renvoie à ce qui est interdit, dangereux et, selon Griaule, à ce qui est tabou. Chorégraphie processionnaire dans les lacs étagés des villages, le *dama* est entrecoupé de « stations » dans les différentes places. Moins sacré que le *sigi*, il présente cependant les caractéristiques d'un rituel et lorsqu'il est joué à l'extérieur de l'enceinte du village, il met en péril la vie des danseurs. Ils le font néanmoins, non sans avoir pris certaines précautions. Le *dama* peut durer d'une demi-journée à une semaine entière.

Un par un, les membres de la société initiatique *awa*, apparaissent, portant des masques de bois peints de couleurs vives, et des cagoules-muselières d'étoffe ornée de cauris. Ils forment un cercle entre les maisons des morts avant que l'un d'eux ne vienne occuper le centre par une danse acrobatique. La ronde se brise ensuite et les masques interviennent par couple ou bien un à un. Tout d'abord vient la « sœur des masques » (*satimbe*), surmontée d'une marionnette de 60 cm de hauteur, aux bras écartés, ensuite, selon un ordre variable, arrivent les deux jeunes femmes bambara à la face couverte de cauris, puis le ou les chasseurs, le bûcheron goîtreux, le jeune cavalier peul, le guérisseur purificateur de la cérémonie, puis l'antilope, le lapin, les poules de rochers, le buffle, puis trois ou quatre *kanaga*, au heaume surmonté de la croix dogon (un axe vertical, le tronc cosmique et deux barres horizontales

aux extrémités angulaires inversées représentant pour la base supérieure, le ciel et l'inférieure, la terre), puis deux échassiers dansant sur des tiges de un mètre vingt de hauteur et enfin le *sirige* ou la maison à étages surmontée d'une planche de plusieurs mètres de haut colorée de graphismes blancs et noirs.

Chaque danseur possède un vocabulaire chorégraphique qui correspond à son masque. L'agilité prodigieuse des participants permet de reconnaître des mouvements tels que réception sur un pied, ressort sur une jambe, envolée, pas glissés, écartements, tremblement des membres, rebondissement. Les masques ne parlent pas mais rient, aboient à la manière des chiens et des chacals ou glapissent comme le renard, l'animal mythique de la culture dogon.

Il arrive que des chanteurs initiés à un haut niveau profèrent des paroles en *sigi-so*, la langue secrète du *sigi*. Cependant, si cela se produit fréquemment dans les villages de la falaise de Bandiagara, ce ne fut pas le cas pendant leur tournée en France.

Françoise Gründ

LES ENREGISTREMENTS

À ce jour, et à notre connaissance, rien de définitif n'a été publié sur la rythmique des Dogon, si ce n'est une typologie recueillie et présentée par Marcel Griaule dans son ouvrage *Masques dogon* (Paris, 1938), un film en son synchrone, *Batteries dogon* (16 mm, 26 mn, 1964), réalisé par Jean Rouch et Gilbert Rouget et présenté par ce dernier dans un article intitulé « Un film expérimental : batteries dogon. Éléments pour une étude des

rythmes. » (*L'Homme*, Paris, 1965, 126-132), et des enregistrements sur cylindres réalisés dans les années trente par André Schæffner.

Pourtant, les rythmes dogon représentent, par leur diversité, la richesse de leurs structures additives et les principes de « monnayage » qui y sont mis en œuvre, un exemple remarquable de la rythmique africaine. À ce titre, ils constituent un intéressant champ d'étude qui se prête notamment aux techniques d'analyse et de prise de son en re-recording mises au point à la fin des années soixante par l'ethnomusicologue Simha Arom. Une telle étude débordé bien évidemment le cadre d'un simple notice de disque.

L'ensemble musical est composé de voix et de percussions diverses qui vont toujours par paires. Les tambours cylindriques à deux peaux, dont une seule des deux faces est frappée avec deux baguettes courbes : *boy na* (le grand) et *boy tolo* (le petit), et les tambours d'aisselle *gom boy* (tambours en forme de sablier à tension variable) constituent le cœur rythmique de la musique des masques. Pour les musiques de funérailles, cet ensemble est complété par deux cloches en fer à battant externe *gangana* et deux trompes taillées dans des cornes de bovidés : *kā* (la grande) et *kulu* (la petite).

Les voix se répartissent entre les solistes qui entonnent le chant (ils se relaient au cours du même chant), le chœur qui reprend le refrain à l'unisson et enfin les crieurs qui lancent à intervalles irréguliers des cris d'animaux qui dynamisent les musiciens et les danseurs et marquent peut-être la présence des esprits des masques.

Chaque pièce, correspondant à un masque, est construite sur un seul rythme, ou parfois deux

lorsque le masque doit exécuter deux danses différentes (ex. masque *kommossyu*, pl. 9). Ces rythmes sont extrêmement divers et, à quelques exceptions près, à chaque type de masque correspond un rythme spécifique.

En règle générale, les pièces sont introduites par le tambour *boy tolo*. Celui-ci est relayé par le *boy na* qui joue la partie fondamentale, laquelle est « monnayée » par le *boy tolo* et les tambours d'aisselles.

Geneviève Calame-Griaule (*Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon*, Paris, 1965, 527-542) propose une analyse symbolique de la musique des ensembles dogon en se fondant sur la dualité de ses composantes : solistes/chœur, instruments répartis par paires dont les éléments s'opposent et se complètent, et surtout sur l'opposition entre la partie qui commence (*tolo*) associée à l'élément féminin et la partie qui répond (*na*), associée à l'élément masculin. Elle établit cette correspondance en se fondant sur la prépondérance de motifs rythmiques binaires dans le *tolo* (le nombre pair étant féminin) et celle de motifs ternaires (3 est masculin) dans le *na*.

Cependant, les transcriptions musicales qui étayaient cette analyse sont basées sur une conception divisive du rythme alors que les rythmes dogon sont en fait additifs. Ces correspondances seraient donc à vérifier.

Néanmoins cette hypothèse conserve tout son intérêt dans la mesure où les rythmes dogon se fondent sur une combinaison de cellules rythmiques de 2 ou 3 temps qui aboutissent à des séries de 4 à 10 temps dans lesquelles sont exploitées diverses ressources de retards et de déplacements d'accents qui donnent à l'ensemble un caractère souvent « boiteux ».

Une fois le rythme installé, le soliste entonne le chant et le chœur lui répond. Les textes, comme on le verra plus loin, sont généralement brefs. Tenant le plus souvent en une simple phrase répétitive, ce sont plus des devises que des compositions poétiques à proprement parler, chaque phrase n'ayant pas toujours de lien significatif immédiat avec les autres.

Comme il s'agit de danses processionnelles dans lesquelles, selon l'importance du *dama*, un nombre variable de masques est impliqué, la durée de chaque pièce ne peut pas être fixe. Les musiciens résolvent ce problème de deux manières, d'une part en répétant les refrains *ad libitum*, d'autre part en exécutant pour chaque masque autant de chants qu'il est nécessaire sachant qu'à chaque masque correspond un corpus de chants particulier.

Musiques de funérailles

Immédiatement après la mort du défunt, commence le processus des funérailles qui va durer environ une semaine et qui comprend quelques danses de masques, de nombreuses oraisons funèbres, des danses non masquées et des simulacres de combat. Pendant que les frères les plus âgés lavent le défunt, les plus jeunes vont en informer les proches et le *hogan* qui à son tour délègue les notables auprès des différents clans. Le décès est annoncé à grands cris accompagnés du vrombissement des rhombes. Une fois lavé, le mort est empaqueté dans une couverture et ficelé. Peu avant l'aube, tandis que la veuve est conduite dans une case isolée où elle devra demeurer pendant tout le temps du deuil qui ne s'achèvera qu'avec le rituel du *dama*, le corps est emporté au cimetière, escorté par un cortège familial et un

ensemble de tambourinaires qui battent le rythme *anam boy*.

Plus tard dans la journée, les membres de la famille du mort revêtent leurs vêtements de guerre, s'arment de leurs lances et de leurs fusils et s'installent sur la terrasse de la maison mortuaire. Celle-ci est bientôt prise d'assaut par les visiteurs des autres clans, puis tout le monde redescend dans la cour où se déroulent des simulacres de combats singuliers, accompagnés de tirs de fusils et des tambours qui battent le rythme *anam boy*. Ces « combats », faits de parades, d'entrechats, de fuites et de poursuites, se poursuivent jusqu'au milieu de la nuit. Puis les hommes se réunissent à nouveau sur les terrasses de la maison du mort et dansent sur le rythme *adulo*. Alors que la nuit est déjà très avancée, quelques hommes se rendent sur une petite place où sont mimées, sur le rythme *anam boy*, diverses scènes de chasse accompagnées de chants de chasseurs.

1. Rythme de funérailles *anam boy*

Le chant responsorial, entonné successivement par divers solistes auxquels répond le chœur, est soutenu par les percussions (tambours et cloches) sur un rythme à 10 temps (2+3+2+3) ponctué çà et là par les trompes.

Guette et avance, tire sur mon unique enfant comme si c'était du gibier.

Guerriers, est-ce fini où en reste-t-il encore ?

Non ? Alors c'est fini !

Ô ceux de chez nous, merci !

Là où l'on rend grâces, les hommes sont attroupés.

Le mur, qui tenait avec des cales, est tombé.

Guéné est absent. Que ceux auxquels nous devons

donner à boire viennent demain.

Guerriers, est-ce fini où en reste-t-il encore ?

Non ? Alors c'est fini !

Homme de la lance, merci pour tout ce que tu as fait !

Les hommes te remercient.

2. Rythme de funérailles *adulo*

Ce rythme est également à 10 temps, mais il s'organise selon un schéma différent du précédent : 4+3+3.

Pardon ! Pardon à vous !

Pardon à vous les hommes de la nuit.

Merci ô [village de] Bonon !

Merci pour ton histoire !

Pardon ! Pardon à vous !

Pardon à vous les hommes de la nuit.

Amakognon, donne-moi de l'eau !

Akoinla, qui m'a donné de l'eau !

Musiques des masques (*dama*)

3. Entrée de tous les masques : *tayo*

Rythme à 6 temps (3+3).

Il est venu de l'est !

Le masque est venu de l'est !

Le chemin est tout droit, allez-y !

Vous ne pouvez pas vous perdre.

C'est le chemin des morts, suivez-le !

[Oiseau] gomou togo !

Hommage à toi ! Hommage à Dieu !

4. *Kanaga*

Rythme *kili boy* à 4 temps.

Le masque *kanaga* représente le mouvement imposé à l'univers par le Créateur Amma.

Le salut s'annonce !

L'étoile du salut s'annonce, ô père !

Vous qui venez de ce petit endroit,

portez le masque et sautez !

5. *Satimbe* : sœur des masques.

Rythme à 5 temps (3+2).

Le masque représente la femme Andoumboulou qui fut la première à découvrir les fibres rouges. Elle les utilisa pour se masquer et effrayer les hommes. Ceux-ci lui reprirent les fibres, affirmant ainsi leur autorité, mais lui donnèrent le nom de « sœur des masques ». Ces fibres rouges sont un des éléments essentiels du costume des danseurs masqués.

Là d'où tu viens,

la natte du mort est étendue,

Voir naître la fille,

la souffrance fait sautiller l'orphelin.

6. *Yagule* : jeune fille.

Rythme à 6 temps (3+3).

Cette danse fait allusion à l'antagonisme des sexes dans la société dogon et à une vision très masculine de l'orgueil et de la mauvaise volonté des femmes.

Qui ne l'a vue, s'en aller avec ses parures ?

Qui saisit la tête, ne craint pas les yeux !

Partir sans que je puisse traire le lait.

7. *Bambara yana* : femme bambara.

Rythme à 8 temps (4+4).

Celle qui a trahi a pincé la main de sa mère.

On appelle au secours !

Chantons les paroles de la veillée.

8. Pullo yana : femme peule.

Rythme à 6 temps (3+3).

Cette danse est une moquerie à l'égard de la paresse si caractéristique des Peuls, aux yeux des Dogon, et en particulier de leurs femmes. Le danseur, se laisse fréquemment tomber et demande de l'aide pour se relever, faisant mine d'être blessé ou fatigué. Tous ses gestes signifient son refus de travailler.

*Rends son bien à Yaté, femme peule,
va lui rendre son bien.*

Où est parti Ménebara ?

Le lait n'est pas une affaire à traiter à la légère.

9. Kommosy : poule des rochers.

Rythme à 4 temps [1^{ère} partie] ;

Rythme à 4 temps décalé [2^{ème} partie].

Masque, combien en faut-il ? Quarante !

Masque, combien en faut-il ?

Cent quarante !

Glisser, tomber, ô père !

Glisser, tomber, la biche est en brousse.

10. Johoy : lièvre.

Rythme à 4 temps.

Peine sortie !

Pas de viande, pas de peau !

Nous avons vu le drame.

11. Tata : hyène.

Rythme à 5 temps (3+2).

Je suis rentré !

La hyène était absente.

12. Sirige : maison à étages.

Rythme à 10 temps (4+4+2) [1^{ère} partie] ;

Rythme à 8 temps (4+4) [2^{ème} partie].

Ce masque de plusieurs mètres de hauteur que le danseur fait habilement tourner représente les étoiles innombrables et le mouvement circulaire des galaxies dans le ciel.

Saute en l'air,

grand masque, saute en l'air !

Autrefois, autrefois,

c'est la parole des hommes d'autrefois.

Glisser, tomber, ô père !

Glisser, tomber, la biche est en brousse.

13. Sortie de tous les masques : kanga tigé.

Rythme à 8 temps (4+4).

C'est l'heure du sigi, asseyez-vous sur le piège.

Si je le peux, je danserai deux fois le sigi [dans ma vie].

J'ai peur d'aller seul dans la brousse de Tamion.

Yapagnion est allé se cacher dans la fente du baobab avec ses parures.

Pierre Bois
chants traduits par Sekou Dolo



Musiciens : de gauche à droite, *boy tolo*, *boy na* et chanteurs solistes ; derrière, trois masques *kanaga*.
Musicians : from left to right, *boy tolo*, *boy na* and soloist singers ; behind, three *kanaga* masks.



Tayo : entrée des masques / *Tayo* : entrance of the masked dancers

Masque *sirige* (maison à étages).
Sirige mask (multi-storey house).

Masque *kanaga* / *Kanaga* mask.





Masques *kanaga* et *satimbe* / *Kanaga* and *satimbe* masks.



Masque *tata* (hyène).
Tata mask (hyena).

Masques *johoy* (lièvre) et *bambara yana* (femme bambara).
Johoy (hare) and *bambara yana* (Bambara woman) masks.



Masque *pullo yana* (femme peule).
Pullo yana mask (Fulani woman).



THE DOGON

Music of the Masks and the Funeral Rituals

The Dogon live in the rocky central region of Mali between the plains and the plateau. They are a secluded, secretive people, and a certain aura of mystery has always surrounded their culture and habits. The great majority of the Dogon live in the Bandiagara cliffs, situated at an altitude of 400 m to 900 m and extending for some 250 kilometres; a smaller group lives on the plateau or in the plains. They originally lived in the Mande region located between present-day Mali and Burkina Faso. They emigrated and supplanted the troglodyte population of the Bandiagara escarpment, known as the Tellems, occupying the cliff dwellings which they subsequently transformed into burial chambers. Their villages, with houses made of hard-packed earth, are dotted with characteristic steep-roofed silos for storing millet. The Dogon, forced to change from their way of life on the plains to life in the cliffs, were undoubtedly confronted with a traumatic period of adaptation.

The French anthropologist Marcel Griaule has revealed part of the secret of the Dogon cosmogony, and a rather unusual degree of coherence may be observed between their language and all their art forms: music and dance, architecture, weaving, mask-making, as well as in their relations between the living and the dead, who are commemorated in rituals of ancestor worship.

The Dogon hunt and catch fish, and they cultivate

millet, corn, peanuts and cotton. Recently they have begun to raise onions in minuscule gardens. They are knowledgeable about the botanical characteristics of the arid bush region plants of the Bandiagara, the Koro and the Bankass, and they are masters of the local traditional pharmacopoeia. They do not seem to mix with the other Malian peoples.

As with many of the ethnic groups in this region, the religious music and dance of the Dogon are linked to a seasonal calendar in which the rites of the ancestors, funeral rituals and planting festivities are observed. The high point in the life of the Dogon is an extraordinary event that takes place once every 60 years in a ceremony known as the *sigi*, which occurs when the star Sirius appears between two mountain peaks. A very lucky person may live to witness two *sigi*, and an exceptional one three: the first while still in the mother's womb, the second as a mature adult, and the third time in extremely advanced old age.

The dances performed during the *sigi*, called *sigi melu*, and the music which accompanies them belong to the *awa*, an initiatory society in charge of the rites which end the mourning period and are an essential part of Dogon funeral practices. Their sacred content is transmitted through the *nunge pei*, or "old songs". Along with the old songs, there are also the *danji* or "funeral songs" as such, the *boroni* or "songs of pain", and the *semele*, or "songs

of death". The *nunge pei* also include songs for the inauguration of the *hogon*, the senior male descendant and spiritual leader of the Dogon, and songs for farming rituals as well as the secret repertoires of the men and the women, performed during the last stages of funeral ceremonies.

Every two or three years, after several people have died in a group of villages, a ceremony known as the *dama* is held for the leaving of the soul during which the dancers wear what are considered to be ordinary masks. The dances for this ceremony are less secret and rigorous than those for the *sigi*, although they are still quite awe-inspiring. The term "*dama*" is richly polysemantic, and its meaning covers what is forbidden, dangerous, and, according to Griaule, taboo. The ritual consists of a choreographed procession through the staggered maze of the village streets with "stations" or stopping points in various places. Less formally hieratic than the *sigi*, this dance nonetheless presents the aspects of ritual; when danced outside the village limits, it can endanger the very lives of the dancers. They do nonetheless dance outside, but only after having taken all the necessary precautions. The *dama* may last anywhere from half a day to an entire week.

One by one, the secret society *awa* members appear, each one wearing a different mask. These are either wooden masks painted in bright colours, or woven hoods covering the face and decorated with cowry shells. The masked dancers stand motionless in a circle between the houses of the dead persons until one of them jumps into the centre with acrobatic dance movements. The circle then breaks up and the masks come forward in

pairs, or alone. First comes the "sister of the masks" (*satimbe*), topped by a doll 60 cm high with the arms spread. Then, in a varying order, come the following typical characters: two young Bambara women, faces covered with cowry shells, one or more hunters, the gouty woodcutter, the young Fulani horseman, a healer-purifier of the ceremony, and finally the antelope, the hare, rock-hens, a lean cow, then three or four *kanaga* whose helmets are crowned with the Dogon cross (a vertical bar representing the cosmic trunk, and two crossbars with the ends cut in inverted angles, representing the sky and the earth, respectively), then two dancers perched on stilts 1.20 m high. Finally the *sirige*, or multi-storey house, enters, wearing a wooden board several metres long which is painted with abstract black and white designs.

Each dancer masters the choreographic language pertaining to his own particular mask. The prodigious agility of these dancers is demonstrated in movements such as landing on one foot, jumping on one leg, leaping, glides, splits, shivering of arms and legs, jumping, and so on. The masks do not speak; rather, they shout, bark like dogs and jackals, or else yelp like the fox, the mythical animal of Dogon culture.

Sometimes singers who have gone through a very high level of initiation will utter a few words in *sigi-so*, the secret language of the *sigi*. While this phenomenon frequently occurs among Dogon in the cliff-dwellings of the Bandiagara, it was not observed while the dancers were on tour in France.

Françoise Gründ

THE RECORDINGS

To the extent of our knowledge, no definitive work has been published to date on Dogon rhythms. The extant work on this art form are: a typology assembled and presented by Marcel Griaule in his work *Masques dogon* (Paris, 1938); a synchronized-sound film entitled *Batteries dogon* (16 mm, 26 min, 1964) directed by Jean Rouch and Gilbert Rouget and presented by Rouget in his article, "Un film expérimental: batteries dogon. Éléments pour une étude des rythmes" (*L'Homme*, Paris, 1965, pp. 126-132); and recordings on wax cylinders made around 1930 by André Schaeffner.

And yet Dogon rhythms, by their diversity and the complexity of their additive structure and by their different ways of arrangement, represent a remarkable example of African rhythmic structures. They constitute a significant field of research, and lend themselves easily to the techniques of analysis and re-recording perfected at the end of the 1960s by the ethnomusicologist Simha Arom. Such a project is obviously beyond the scope of this booklet.

The Dogon musical ensemble is composed of singers accompanied by various percussion instruments always played in groups of two. The two-headed cylindrical drums, one side of which is beaten with a pair of curved drumsticks, the *boy na* (the big one) and the *boy tolo* (the small one), and the *gom boy* armpit drums (hourglass pressure drums also known as variable tension drums), constitute the core elements of the music of the masks. For funeral music, two iron clapper bells, the *gangana*, and two horns made from cow horns, called *kā* (the big one) and *kulu* (the small one), are added to complete the instruments.

The singers include the soloists who begin the song (they relay one another during the course of the same song), the choir which takes up the refrain in unison, and finally the criers who, at irregular intervals, imitate animals noises which literally galvanize the musicians and dancers; these probably symbolize the presence of the spirits of the masks.

Each mask is associated with a specific piece of music composed on a single rhythmic pattern, or occasionally two as when the mask must execute two different dances (see the *kommossyu* mask, track 9, for an example). These rhythms are extremely varied and, with few exceptions, for each type of mask there is only one corresponding rhythm.

As a general rule, the piece is introduced by the *boy tolo* drum which is followed by the *boy na* drum. The *boy na* provides the basic rhythm which is ornamented in an interlocking style by the *boy tolo* and by the armpit drums.

Genevieve Calame-Griaule, in *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon* (Paris, 1965, pp. 527-542), has proposed an interpretation of Dogon music based on a symbolic analysis of the constant recurrence of doubled elements : soloists/choir, the instruments played in pairs opposing and completing each other, and especially, an opposition between the opening section of a piece (*tolo*), linked with the feminine element, and the answer (*na*), associated with the masculine element.

She has established this correspondence by observation of the preponderance of binary rhythmic patterns in the *tolo*, since even numbers are considered feminine, and of ternary patterns in the *na*, as three is considered masculine. However, the

musical transcriptions which support this analysis are based on a divisive concept of these rhythms, whereas in fact Dogon rhythms are additive. The correspondence should probably be more carefully verified. Still, the hypothesis deserves closer attention, since rhythmic patterns of two and three are indeed present in Dogon rhythms.

Dogon rhythms combine minimal units of 2 beats and/or 3 beats in 4– up to 10–beat patterns. Retards and shifting accents give to the whole a strong asymmetric effect.

Once the rhythmic pattern has been established, the soloist begins the song and the choir answers. The texts are frequently quite short, sometimes just a few words. Very often a single phrase is repeated over and over, like a motto. These are not lyrical or poetic compositions in the usual sense, and a particular phrase may in fact not be related in meaning to any of the other words of the song.

It is difficult to determine how long any one piece of music will last, since these pieces are processional dances in which the number of masks varies according to the size of the dama. The musicians solve this problem in one of two ways, either by repeating the refrain of the song, or by performing as many songs as are necessary for a mask, knowing that for each mask there is a corresponding group of songs.

Funeral music

As soon as someone dies, the funeral ritual begins. It will last for about a week, and includes several mask dances, many funeral orations, dances without using masks and mock combats.

While the older brothers of the deceased are

washing the body, the younger ones go to inform other family members and the *hogon*, who in turn sends important members of the village to announce the death to the other clans. The death is proclaimed with loud cries accompanied by the droning of whirring bullroarers. As soon as the body has been washed, it is covered up in a blanket which is fastened with cords. Shortly before dawn, the widow is led to an isolated hut where she will remain during the entire mourning period, that is, until the end of the *dama* ritual, and the body is taken to the burial ground escorted by a cortege of relatives and tambourine players beating the *anam boy* rhythm.

Later during the same day, the family members of the deceased put on battle gear, take up spears and guns and assemble on the porch of the dead person's house, where the members of other clans literally swarm in to pay their respects. Afterwards, everyone goes down into the courtyard where individual combats are simulated, with guns firing and drums beating in the *anam boy* rhythm. The mock combats, which consist of ceremonial display, feints and pursuit, continue until well into the middle of the night. Then the men gather once again on the porch, and they dance to an *adulo* rhythm.

At the very end, in the early hours of the morning, a few of the men go to another place where they imitate various hunting scenes, accompanied by the songs of the hunters to an *anam boy* rhythm.

1. *Anam boy* funeral rhythm.

The responsorial song, which is introduced successively by different solo voices and answered in turn by the choir, is sustained by percussion

instruments (drums and bells) on a 10-beat rhythm (2+3+2+3), punctuated here and there by horns.

Watchers and sentinels, shoot down my only child, like you were hunting an animal.

Warriors, is it over now, or is there still something left? No? Then it's over!

Oh you who belong to our side, be thanked!

In the place for giving thanks, the men have trouped together.

The wall, which was propped up, fell down.

Ganay is absent. Let those who are to drink come back tomorrow.

Warriors, is it over now, or is there still something left? No? Then it's over!

Spear thrower, thank you for everything you have done! The men thank you.

2. Adulo funeral rhythm.

Another 10-beat rhythm, but organized differently from the preceding, in a pattern of 4+3+3.

Forgiveness! Forgiveness to you!

Forgiveness to all the men of the night.

May [the village of] Bonon be thanked! Thank you for your story!

Forgiveness! Forgiveness to you!

Forgiveness to all the men of the night.

Amakognon, give me some water!

Akoinla, who gave me some water!

Music of the Masks (Dama)

3. Entrance of all the masked dancers: tayo.

6-beat rhythm (3+3).

He came from the east!

The mask came from the east!

The road is straight, just follow it!

You cannot lose your way.

It is the road of death, just follow it!

Gomu togo [bird]!

We give praise to you, and to God!

4. Kanaga masks: kili boy rhythm.

4-beat rhythm.

The Kanaga mask represents the movement imparted to the universe by the creator divinity, Amma.

Salvation is coming!

The star of salvation has shown itself, oh father!

You, who came from the little place,

wear this mask and hop about!

5. Satimbe masks (sister of the masks).

5-beat rhythm (3+2).

The mask here represents the Andoumboulou woman who first discovered and used red fibre to disguise herself and frighten the men. They took the fibres away from her, asserting their authority, but at the same time they gave her the name of "sister of the masks". These red fibres are an essential element used in making the costumes of the masked dancers.

The mat of death has been spread

where you came from,

See the girl born,

pain causes the orphan to hop about.

6. Yagule mask (young girl).

6-beat rhythm (3+3).

This dance enhances antagonism between the sexes, with a particularly masculine vision of the pride and unwillingness of women.

*Who did not see her,
going off wearing all her necklaces?
A man who holds his head in his hands
isn't afraid of being seen!
Leaving before I was able to do the milking.*

7. Bambara yana mask (Bambara woman).

8-beat rhythm (4+4).
*The woman who was disloyal
squeezed her mother's hand.
There's a call for help!
Let's sing the songs of the evening campfire.*

8. Pullo yana mask (Fulani woman).

6-beat rhythm (3+3).
This dance is a satire – from the Dogon point of view – about the laziness of the Fulani, especially their women. The dancer falls down on the ground and needs help getting up, acting as if exhausted. All the gestures and movements indicate refusal to work.
*Give Yaté his belongings back, you Fulani woman, give him back his possessions.
Where is Menebara gone?
The milk is quite a serious matter.*

9. Kommossyu mask (rock hen).

4-beat rhythm [first part].
4-beat rhythm with stress on the off-beat [second part].
*Mask, how many do you need? Forty?
Mask, how many do you need?
One hundred and forty?!*
*Slip and fall, oh Father!
Slip and fall, the doe is in the bush.*

10. Johoy mask (hare).

4-beat rhythm.
*Pain on the outside! No meat, no skin!
We saw the sad thing happen.*

11. Tata mask (hyena).

5-beat rhythm (3+2).
*I'm back!
The hyena didn't show up.*

12. Sirige mask (multi-storey house).

10-beat rhythm (4+4+2) [first part].
8-beat rhythm (4+4) [second part].
This mask, measuring several metres in height, artfully twirled about by the dancer, represents the numberless stars and the circular movements of the galaxies in the sky.
*Jump up into the air, tall mask,
jump up into the air!
Long ago, long ago,
that was the word of men long ago.
Slip and fall, oh Father!
Slip and fall, the doe is in the bush.*

13. Exit of all the mask dancers: kanga tige.

8-beat rhythm (4+4).
It is sigi time. Be danced on the trap.
*If I can, I shall sance the sigi twice [in my lifetime].
Going alone in Tamion's bush frightens me.
Yapegnion went and hid himself in the baobab slit
with his ornaments.*

Pierre Bois
French translation of songs, Sekou Dolo
English translation, Judith Crews

MALI • LES DOGON / THE DOGON
musique des masques et des funérailles
music of the masks and the funeral rituals
membres de l'Awa de Sangha, dir. Sekou Dolo

1. Rythme de funérailles <i>Anam boy</i> / Funeral rhythm <i>Anam boy</i>	10'40"
2. Rythme de funérailles <i>Adulo</i> / Funeral rhythm <i>Adulo</i>	12'03"
3. <i>Tayo</i> : Entrée des masques / Entrance of the mask dancers	6'01"
4. Masque <i>Kanaga</i> / <i>Kanaga</i> mask.....	4'06"
5. Masque <i>Satimbe</i> / <i>Satimbe</i> mask.....	5'01"
6. Masque <i>Yagule</i> / <i>Yagule</i> mask.....	2'42"
7. Masque <i>Bambara yana</i> / <i>Bambara yana</i> mask.....	4'03"
8. Masque <i>Pullo yana</i> / <i>Pullo yana</i> mask.....	3'30"
9. Masque <i>Kommosyuu</i> / <i>Kommosyuu</i> mask.....	2'45"
10. Masque <i>Johoy</i> / <i>Johoy</i> mask.....	2'05"
11. Masque <i>Tata</i> / <i>Tata</i> mask.....	2'01"
12. Masque <i>Sirige</i> / <i>Sirige</i> mask	2'09"
13. <i>Kanga tige</i> : Sortie des masques / Exit of the mask dancers	8'52"
durée totale / total time.....	66'08"