L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Extraits musicaux

Notices du CD audio

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/25010>

DOI : 10.4000/lhomme.25010

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 557-565

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

« Extraits musicaux », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/25010> ; DOI : 10.4000/lhomme.25010

Extraits musicaux

Notices du CD audio

L'EFFICACITÉ MUSICALE : MUSIQUER POUR SURVIVRE. LE CAS DES PYGMÉES, par Gilbert Rouget, pp. 27-52. Plages (#) 1 et 2 : Pygmées BaBinga, BaNgombé ; 3 et 4 : Pygmées BaMbenzélé.

1 [10' 01] *Edzingi*. Cette suite de six fragments enchaînés (→ 2' 27, → 4' 33, → 6' 29, → 8' 01, → 9' 21, → 9' 58) vise à donner, en abrégé, un aperçu de la composition d'une séquence de ce rituel musical, en respectant la succession concert de chants/concert de cris, si caractéristique de la musique pygmée ; plusieurs séquences successives (trois ou quatre, chacune de plus ou moins quinze minutes), faites d'airs différents, constituant ce qu'on pourrait appeler un épisode. Plusieurs épisodes, coupés d'interruptions (sorties puis rentrées d'*Edzingi*), se sont succédé au cours de la journée. La suite des trois derniers fragments correspond à la fin du rituel. Je ne saurais malheureusement pas dire ce que signifient les paroles de ce final psalmodié, entonné par tous à l'unisson, trait qui le distingue de tout ce qui avait précédé.

—> p. 29 et photos Pl. I à V.

2 [2' 41] *Yeli*. Chant magique pour la chasse à l'éléphant. Solo jodlé et chœur de femmes.

—> p. 30 et photo Pl. VIII.

3 [0' 45] *Yeli*. Solo jodlé de femme, fragment.

—> p. 30 et photo Pl. VIII.

4 [1' 45] *Elanda*. Danse de divertissement, fragment. Chœur mixte, battements de mains (succession : concert de chants → concert de cris).

—> p. 34.

- Documents Ogooué-Congo 1946. Enregistrements d'André Didier et Gilbert Rouget ; notices de Gilbert Rouget (la collection des quelque six cents faces de disque, 30 cm 78 tm, enregistrées par cette mission, a été transférée sur bande magnétique par Jean Schwarz en 1974 puis, à partir de là, récemment numérisée et mise sur CD audio).

© Gilbert Rouget.

CE QUE CHANTER VEUT DIRE. ÉTUDE DE PRAGMATIQUE (CASTELSARDO, SARDAIGNE), par Bernard Lortat-Jacob, pp. 83-102.

- # 5 [2' 39] *Stabat Mater*. Prononcé « *stabba* ». *Bassu* : Antonello Sanna ; *contra* : Giovannino Cimino, dit « Maccabeu » ; *bogi* : Giovanni Pintus ; *falzittu* : Nicola Brozzu. Début du chant (lequel est publié dans son intégralité dans *Chants de Passion*, *op. cit.*, 1998 : # 5).
- Enregistrement du 20 mars 1993, correspondant à l'analyse, pp. 96-99.
- # 6 [0' 11] *Stabat Mater*, autre version. Court extrait cernant la note allongée de la partie de *contra* en fin de phrase, créant un décalage par rapport aux autres voix et singularisant expressément le chanteur qui l'exécute.
- > Fig. 1 b, p. 89.
- # 7 [0' 32] a) *Stabat Mater*. Le « ma » de *mater*, exécuté ici dans une forme relativement standard : noter les quatre voix parallèles.
- > Fig. 2 a, p. 97.
- b) *Stabat Mater*. Le « ma » de *mater*. Version analysée dans l'article et exécutée de façon « droite » (*dritta*), c'est-à-dire sur une note tenue par le *contra*. Pour qui n'en a pas l'habitude, ce changement décisif est difficile à percevoir. Précisons que les chanteurs n'utilisent jamais de diapason et que la version b) est sensiblement plus haute que la version a).
- > Fig. 2 b, p. 97.
- # 8 [1' 01] a) La fin du *Stabat Mater*. Sur le mot *filius* : version standard comprenant, comme il se doit, trois *calate* (phrases mélodiques se terminant par un silence permettant aux chanteurs de reprendre leur souffle).
- b) La fin du *Stabat Mater*. Version analysée dans l'article : la *bogi* ne reprend pas son souffle à la fin de la première *calata*. Cet acte de bravoure, s'ajoutant aux autres, est surligné par un cri de victoire intervenant tout de suite après la fin du chant.
- > p. 99.
- Enregistrements de Bernard Lortat-Jacob et Giuseppe Brozzu ; notices de Bernard Lortat-Jacob.
- © Bernard Lortat-Jacob.

LE MUSICAL ET LE VÉGÉTAL : ESSAI DE DÉCRYPTAGE. EXEMPLE BERBÈRE DE L'ANTI-ATLAS, par Miriam Rovsing Olsen, pp. 103-124.

- # 9 [2' 29] *Amhlif*. Exemple de décalage entre mélodie et vers décrit dans l'article (pp. 106-107). Le poète-chanteur introduit sa mélodie sur la quatrième unité syllabique du « vers vide ». Son intervention, ponctuée de youyous et de souhaits de bienvenue provenant de l'auditoire, sera suivie par la réponse chantée des femmes (dont les premiers mots seulement figurent dans l'extrait).

[...] la la la day li la li la lal
a la lay la la la day li la li la lal
iwa ni' bismi llah nzzwur-k aellam lhir

C'est avec le Nom de Dieu le bienveillant
 [que nous commençons

a y amarg la la la day li la li la lal
a y amarg a igan lmezan nnun a yawal
a y amarg la la la day li la li la lal
a y amarg nkkin dif rbbi g lmrar a yu nnihit
a y amarg la la la day li la li la lal
nusid lqdam ur igin win ttakalluf
a y amarg la la la day li la li la lal
ad nzur f lmahibba willi kullu ssnh

Ô chant...
 C'est Lui la mesure de toute parole
 Ô chant...]
 Je suis l'hôte dans votre patio, Ô Nihyt
 Ô chant...
 Nous sommes venus de notre plein gré
 Ô chant...
 Par amitié, pour rendre visite à tous ceux
 [que nous connaissons

FEMMES

a y amarg, etc.

Ô chant...

[Crochets = phrase mélodique créant à chaque répétition un enjambement avec le début du vers suivant.]

10 [0' 48] *Amhlif*. Introduction de la formule tambourinée décrite dans l'article pp. 107-108.

11 [3' 13] Extrait de *tamssust*. On perçoit : la formule tambourinée (renforcée par le jeu de claquettes en métal) caractéristique de cette partie de l'*ahwas* ; le chant des femmes dont le tremblement des voix traduit le mouvement des épaules ; les *tizrrarin* des groupes d'hommes dans l'auditoire.

—> pp. 110-111.

• Enregistrements et notices de Miriam Røvsing Olsen.

© Miriam Røvsing Olsen.

TOUCHE-À-TOUT, RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE, par Vincent Dehoux, pp. 125-134.

12 [1' 36] Interprétée à la *sanza*, cette pièce (*fara ko kumanda*, littéralement : « la place du commandant ») applique la technique de jeu propre au xylophone et caractérisée par des oppositions de registres aigu et grave.

13 [1' 37] Provenant de l'ancien répertoire des chants de guerre (*gima giro*), la plage 13 (*bonde ko be hoyo*) reproduit à la *sanza* la technique de jeu monodique propre au répertoire originel de la harpe-cithare, et non pas celle, polyphonique, propre à la *sanza*. On pourra s'en convaincre en la comparant avec l'exemple suivant (ici # 14).

15 [0' 32] La pièce *fara ko kumanda* interprétée cette fois-ci dans sa forme originelle au xylophone montre l'imbrication des deux parties tenues par les mains gauche et droite en un ensemble indissociable. Pour s'en persuader, il suffira de passer d'un canal à l'autre durant l'écoute : le jeu de la mailloche droite a été enregistré sur le canal droit, celui de la mailloche gauche sur le canal gauche.

• Enregistrements et notices de Vincent Dehoux.

© Vincent Dehoux.

CHANTER L'IDENTITÉ. *MUSIQUE ET ORGANISATION SOCIALE CHEZ LES INDIENS SUYA DU MATO GROSSO (BRÉSIL)*, par Anthony Seeger, pp. 135-150.

- # 16 [0' 34] Chant Suya correspondant à la figure 2, p. 141 : l'*akia* d'Uetagu ; l'extrait correspond au troisième vers (« Dire le nom ») suivi de syllabes sans signification.
- # 17 [1' 33] Même chant que ci-dessus, exécuté en hétérophonie.
—> p. 140.
- # 18 [1' 58] Chant à l'unisson.
—> p. 142.
• Enregistrements d'Anthony Seeger.
© Anthony Seeger.

TEMPS MUSICAL ET TEMPS SOCIAL AU YÉMEN. *LA SUITE MUSICALE ET LE MAGYAL DE SANAA*, par Jean Lambert, pp. 151-172.

- # 19 [2' 41] Chant accompagné au luth, par Mohammed al-Hârithî (amplifié par une sonorisation défaillante). Extrait mettant en évidence un changement rythmique subtilement introduit : noter à 0' 58 le passage d'un cycle *das'a* à 7 temps (3 + 2 + 2) à un cycle *wastâ* à 8 temps (3 + 3 + 2) ; ce changement est en fait amorcé dès 0' 47.
• Enregistrement et notice de Jean Lambert.
© Jean Lambert.

TRADITIONS MUSICALES DANS UN MONASTÈRE DU BOUDDHISME TIBÉTAIN, par Mireille Helffer, pp. 173-196.

- # 20 [4' 15] Début de la pièce intitulée « les 9 frappes du *rgyal-po* », dans l'exécution qui en a été donnée en 1997, durant le grand rituel de fin d'année célébré au monastère de Zhe-chen. À la structure rythmique exprimée par le jeu des cymbales et les tambours, dont rend compte la figure 2 de l'article, p. 192, se superposent ici une pièce du répertoire de longues trompes *dung-chen* et une pièce du répertoire de hautbois *rgya-gling*. La notation originale qui figure dans le manuel des notations *dbyangs-yig* du monastère a été « transnotée » sur la figure 2, de façon à mettre en évidence le retour des séquences à 9 frappes (dont la 7^e, marquée par un cercle de plus petite taille, est toujours exécutée à faible volume), séparées les unes des autres par une sorte de refrain formé par la succession de 3 cellules de 4 frappes. L'enregistrement est interrompu après la partie A de la figure 2.
—> Fig. 2, p. 192.
• Enregistrement de Sam Chapin. Disque : *Sounds of Tibet. Monastery of Shechen*, 1997 : # 4. Shechen Publications 001. Delhi and Kathmandou.
© Sam Chapin.

- # 21 [2' 11] *Badong*, chœur masculin, dansant. Exécuté lors des funérailles. Les paroles sont inintelligibles : elles sont éclatées en vocalismes mélismatiques et distribuées entre quatre groupes solistes et un chœur.
—> pp. 199-207.
- # 22 [1' 57] *Simbong*, chœur masculin, dansant. Exécuté lors du rituel *bua'*. Les paroles du chant sont clairement exprimées. Le chant est confié à un chœur à l'unisson et à un soliste brochant autour du bourdon en produisant un intervalle de seconde.
—> pp. 207-210.
- # 23 [0' 48] *Retting to mate* (« *retting* du défunt »). Déclamation chantée en solo au sein du grand chœur funéraire *badong*. Elle est caractérisée par un mode recto tono et par l'apocope (élision momentanée de la dernière syllabe) qui, dans le *retting to mate*, s'exprime par un « décharnement vocal ».
—> pp. 210-211.
- # 24 [1' 08] *Retting deata* (« *retting* de divinité »). Déclamation chantée en solo au sein du grand chœur funéraire *simbong* lors du grand rituel *bua'*. Marquée elle aussi par l'apocope, cette déclamation se distingue de celle du *retting to mate* par une courte introduction.
—> p. 211.
- # 25 [1' 13] *Dondi'*, chœur mixte, non dansant. Chant de veille, responsorial, exécuté en position assise.
—> p. 211.
- # 26 [0' 55] *Serang mundan*, chœur mixte, non dansant. Exécuté, surtout autrefois, en position assise ou en marchant autour de la grande tour *gorang* du rituel *bua'*. Il diffère du *dondi'* par ses textes et son mode de performance et non par sa structure mélodico-rythmique
—> pp. 211-213.
• Enregistrements et notices de Dana Rappoport.
© Dana Rappoport.

INHERENT PATTERNS. MUSIQUES DE L'ANCIEN ROYAUME DE BUGANDA : ÉTUDE DE PSYCHOLOGIE COGNITIVE, par Gerhard Kubik, pp. 249-266.

- # 27 [2'25] Harpe *ennanga*, jouée par Albert Bisaso âgé de 25 ans. Titre du chant : *Ganga alula*.
• Enregistré à Kampala en 2002.
- # 28 [0' 08] Xylophone *amadinda* (pièce *Ssematimba ne Kikwabanga*) par Albert Ssempeke, musicien de cour et son groupe, partie *okunaga*,
—> pp. 252-253 et Fig. 3, p. 265.
- # 29 [0' 09] Même pièce, partie *okwawula*.
—> pp. 253-255 et Fig. 3, p. 265.

- # 30 [0' 12] Même pièce, partie *okukoonera*.
—> p. 255 et Fig. 3, p. 265.
- # 31 [1' 11] Ensemble des parties de *Ssematimba ne Kikwabanga* et ses *inherent patterns*.
—> Fig. 3, p. 265.
- # 32 [1' 57] *Ssematimba ne Kikwabanga*, à mi-vitesse.
—> Fig. 3, p. 265.
- Enregistrements de Gerhard Kubik, à l'exception du premier de la série, qui a été réalisé par Moya A. Malamusi.
- © Gerhard Kubik et, pour # 27, © Moya A. Malamusi.

RÉPRÉSENTATIONS MUSICALES ET REPRÉSENTATIONS MATHÉMATIQUES, par Marc Chemillier, pp. 267-284.

- # 33 [3'05] *Limanza* en canon (harpe nzakara). Les formules de harpe de cette catégorie musicale *limanza* propre au clan dominant de l'ancien royaume nzakara en RCA ont un rythme régulier ternaire et se jouent en pinçant les cordes simultanément avec les deux mains. Dans cette pièce, Maliba accompagne à la harpe un chant de déploration dont le ton mélancolique est très caractéristique de l'art des poètes-harpistes nzakara. La formule de harpe, jouée en ostinato avec peu de variations et d'apparence très simple, a une structure remarquable de canon à deux voix (voir transcription figure 4 dans l'article, p. 277). L'auditeur attentif peut percevoir ce canon lorsqu'une série de notes répétées sur une corde aiguë de la harpe est suivie en imitation « contrapunctique » par une série de notes répétées sur une corde grave.
- Notice de Marc Chemillier, enregistrement d'Éric de Dampierre en 1969. Disque *La Parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*, Paris, Cité de la musique, CM001, 1996 : # 5 (durée de la pièce complète : 6' 20).
- © Succession Éric de Dampierre.

EXPÉRIMENTER EN ETHNOMUSICOLOGIE, par Nathalie Fernando, pp. 285-302.

- # 34 [0' 47] *Nã* : chant polyphonique à quatre parties fondé sur un cycle de huit temps de subdivision ternaire. Version originale suivie d'une version modifiée par ordinateur. La modification concerne les hauteurs.
- # 35 [0' 47] Version modifiée par ordinateur.
—> Figures pp. 298-301.
- Enregistrements Nathalie Fernando & Fabrice Marandola ; notice de Nathalie Fernando.
- © Nathalie Fernando & Fabrice Marandola.

DIRE OU CHANTER ? L'EXEMPLE DU TIBESTI (TCHAD), par Monique Brandily, pp. 303-312.

- # 36 [3' 28] Chant de jeunes filles *himmi*. Celles-ci ne pouvant jouer d'instruments de musique accompagnent leur chant d'un bruit corporel : sorte de râle de poitrine nommé *orokouli*, qui se réfère au roucoulement du pigeon.

• Enregistrement et notice de Monique Brandily. Disque *Tchad. Musique du Tibesti*, CNRS/Musée de l'Homme, LDX 274 722, 1990 : # 2.

© Monique Brandily.

563

PAROLE DE BALAFON (CÔTE-D'IVOIRE), par Hugo Zemp, pp. 313-332.

37 [0' 37"] « En voici un qui vient d'arriver chez nous », paroles énoncées deux fois et jouées par Nahoua Silué trois fois de suite sans interruption. À → 0'10" les mêmes paroles jouées par Lata Soro, soliste d'un orchestre *kpôye* de Sirasso, lors de funérailles à Sirasso. À → 0' 25", les mêmes paroles jouées par Nanfonna Loné, soliste d'un orchestre *kpôye* de Sirasso, aux funérailles de Kolokaha.

38 [1' 58] « Homme, tu es considéré comme un homme fort », paroles parlées et chantées par Sikaman. À → 0' 06", parlées et chantées par Nahoua. À → 0' 12", jouées en solo par Nahoua. À → 0' 17", les paroles « Nahoua, fils de Nibontennin, tu es considéré comme un homme fort », parlées une fois et jouées une fois par Nahoua. À → 0'27", démonstration de variations par Nahoua. À → 1'10", autres variations par Dofara Silué, soliste d'un orchestre *kpôye* de Taléré, lors de funérailles à Taléré.

39 [4' 09] Variations autour des paroles de « Sonan a travaillé ». À → 0' 00", jouées en solo par Nahoua pour montrer sa virtuosité. À → 0' 48", jouées par Nahoua au sein de son orchestre *kpôye*, lors d'un concours de labour à Nafoun.

• Enregistrement provenant des deux films de Hugo Zemp, *Fêtes funéraires* et *La Joie de la jeunesse*. Production Sélénium Film, 2001-2002. Notices de Hugo Zemp.

© Hugo Zemp.

UNE SI DOUCE BERCEUSE POUR LA WORLD MUSIC, par Steven Feld, pp. 389-408.

40 [1' 41] *Rorogwela*, berceuse de Malaita, disque *Solomon Islands: Fataleka and Baegu Music of Malaita*, UNESCO collection Musical Sources, Philips 6586018, 1973 : face 2, # 1 (réédition sur CD, 1990, Auvidis-UNESCO D 8027).

© Hugo Zemp.

41 [0' 36] *Deep Forest*, 1 CD, single, Celine Music/Sonysound/Sony Music, DAN 658168-1, 1992 : # 1.

DR

42 [0' 41] *Pygmy Lullaby* in CD *Visible World* par Jan Garbarek, # 11, Munich, ECM 1996, ECM 1585 529 066-2.

DR

Mastérisation et montage de Joséphine Simonnot & Philippe Jobet, Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, avec, pour les plages #1 à 4, la collaboration de Jean Schwarz et de Jean-Marc Fontaine (Laboratoire d'acoustique musicale).

Constantin Brailoiu
et André Schaeffner,
colloque de Wégimont, 1956
(cliché Denise Paulme).

Photo extraite du film
de Robert Flaherty
Nanook of the North, 1922 (DR).