

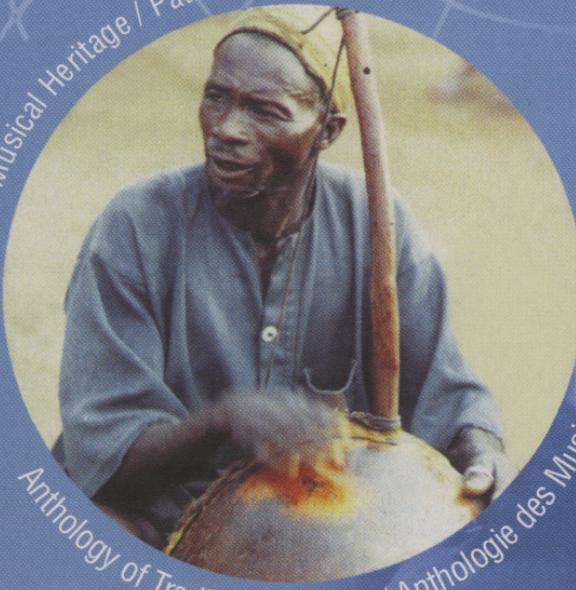
# Côte-d'Ivoire

A Funeral Vigil  
Senufo-Fodonon



*Veillée  
Funéraire  
Senufo-Fodonon*

Musical Heritage / Patrimoine Musical



Anthology of Traditional Musics / Anthologie des Musiques Traditionnelles



D8203 AD 057

3 298490 082034

Recording / Enregistrement : 1989  
English commentary inside.  
Commentaire en français à l'intérieur.

naïve  
DISTRIBUTION

[www.unesco.org.culture/cdmusic](http://www.unesco.org.culture/cdmusic)

## A SENUFO-FODONON / FUNERARY VIGIL / SENOUFFO-FODONON / VEILLÉE FUNÉRAIRE

Recordings & commentary / Enregistrements & commentaire : Michel de Lannoy  
in collaboration with Institut National des Arts d'Abidjan & Prefectura of Korhogo

- 1 **YE FA RA NYU/TONI/LA TRE** ..... 37'14

Bolonyen orchestra, Lataha / Orchestre bolonyen, Lataha

- 2 **BOLOZYERE** ..... 2'35

Improvised dialog for solo voices / Dialogue improvisé à voix seules

- 3 **THE / LE SOLOFOLO** ..... 4'20

Bolonyen orchestra, Lataha / Orchestre bolonyen, Lataha

- 4 **LI WERI** (*Full version / Version intégrale*) ..... 1'40

Bolonyen orchestra, Lataha (Yéo clan) / Orchestre bolonyen, Lataha (Clan Yéo)

- 5 **LI FUGO NYIGE** (*Full version / Version intégrale*) ..... 21'14

Bolonyen orchestra, Waragnene / Orchestre bolonyen, Waragnene

- 6 **BOLOZYERE** ..... 2'16

- 7 **LI WERI** (*Full version / Version intégrale*) ..... 2'36

Bolonyen orchestra, Waragnene / Orchestre bolonyen, Waragnene

72'15

FIRST RELEASE ■ PREMIÈRE ÉDITION

UNESCO Collection founded by Alain Daniélou for the International Music Council (IMC). Published by UNESCO and Auvidis with the support of the French Ministry of Cooperation in collaboration with the International Music Council

Collection UNESCO fondée par Alain Daniélou pour le Conseil International de la Musique (CIM). Édité par UNESCO et Auvidis avec l'appui du Ministère Français de la Coopération et en collaboration avec le Conseil International de la Musique

INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE

# COTE - D'IVOIRE

c



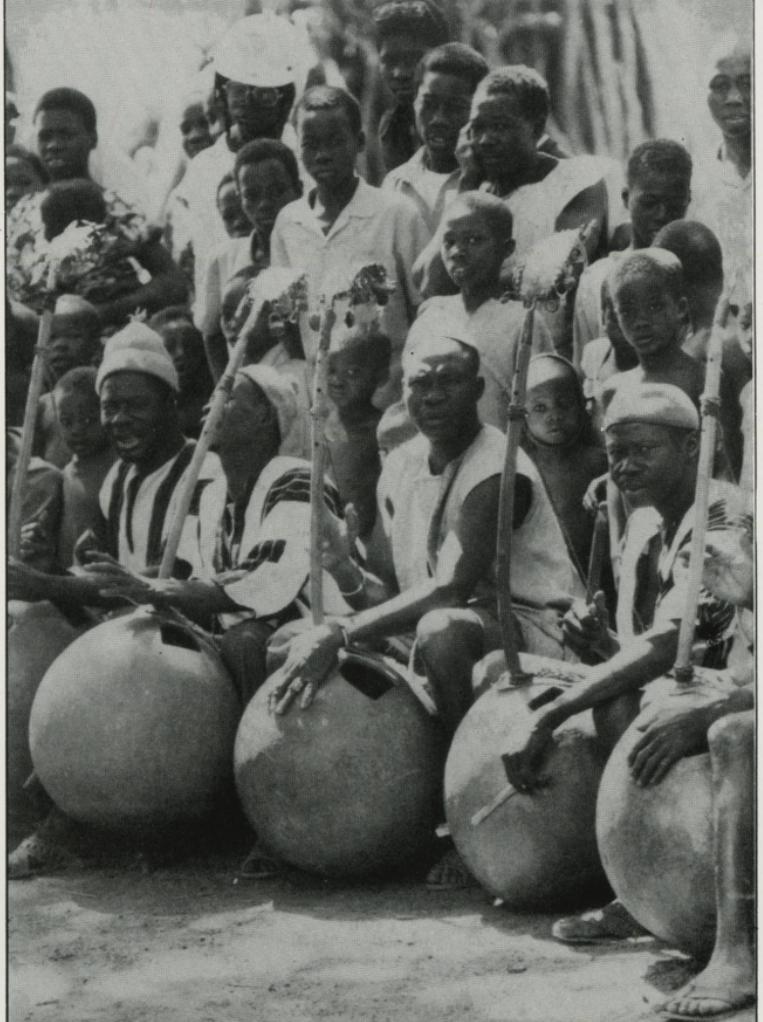
A FUNERARY VIGIL  
SENUFO - FODONON  
VEILLEE FUNERAIRE

ANTHOLOGIE *des* MUSIQUES TRADITIONNELLES  
ANTHOLOGY *of* TRADITIONAL MUSICS

AUVIDIS

UNESCO

UNESCO COLLECTION



Member of the Lataha orchestra

Membres de l'orchestre de Lataha

## CÔTE-D'IVOIRE : A SENUFO-FODONON FUNERARY VIGIL

The linguistic group of the Fodonon<sup>1</sup> makes up one of the many populations belonging to the Senufo, whose gift for plastic art and sculpture is universally known as one of the most outstanding in the whole of West Africa. The Fodonon are about 20 000 in number and live in fifteen or so small villages (and a great many more neighbourhoods) scattered over the north of the Côte-d'Ivoire in the Khorhogo region. They are reputed to be the earliest occupiers of the soil, masters of the land and masters of the rain, even in the villages where they form a minority. The Fodonon also enjoy a reputation, in the eyes of the immediately neighbouring ethnic fractions, for being culturally somewhat archaic. In this region in a state of change, they have indeed proved capable not only of maintaining their specific language up to the present day but also of preserving the vitality of both the social and religious institutions or practices common to all the Senufo, such as the cult of twins, men's initiation societies, soothsaying, and those peculiar to their own group, such as women's initiation societies, learning a secret language, or their acknowledged skill in traumatology.

### THE ACTORS

Among the Fodonon, music finds its greatest scope lies in the funeral ceremony.

Lasting several days, these occasions become impressive musical events in their own right, where the atmosphere of the feast avenges the hardships of daily living and the sorrow of death, so as better to socialize it, as it were, and share the burden<sup>2</sup>.

The genre called *bolonyen*, recorded here, takes pride of place at funerals as being one of those most representative of Fodonon traditions. By that token, it is also a powerful factor in expressing cultural identity in respect of the Tyembara group, some 250 000 strong, with whom the Fodonon live in close imbrication<sup>3</sup>.

*Bolonyen* (literally "the gourd people") is the name given, in Fodonon language, to the orchestras which perform this type of music: ensembles composed of one-stringed bow-shaped harps and gourd-rattles, where the musicians sing while accompanying themselves on their instrument. The distinctive feature is that these orchestras are now of village obedience, unlike the majority of established musical groups, which tend to exhibit their allegiance to one or other of the five clans sharing every Fodonon village. It is hard to say whether all villages once had an orchestra but fortunately, such is the trend today; in some cases, the growing number of musicians means that one or more ensembles can be set up even in the same village. Of the two orchestras represented here, the Lataha ensemble counts about forty accredited members<sup>4</sup>.

usually for about fifteen actual performers, while the Waragnene group totals about a dozen musicians. It is not uncommon, if the solemnity of the occasion so warrants, for two different orchestras to join forces and play together.

*Bolonyen* singers are older men, all agriculturalists, but exclusive practitioners of this type of music, which requires a prior period of initiation. A musician may therefore be a "life" member of the *bolonyen* although he may no longer have the strength to play or to participate in the very many celebrations at which his presence is solicited (about ten a month on an average for the Lataha orchestra). The manufacture of the instrument, like the affection lavished upon it, amply demonstrates the initiatory nature of the skill: ritualization, personalization, sponsorship, allegiances in handing down the components and in learning the techniques.

The chief instrument of the *bolonyen* is the *bologbogo* (literally "big gourd"). This ambiguous term could also mean "big *bolon*", from the name given to the bow-shaped harp with several strings, of similar morphology but of Malinké provenance. The alternation of sounds obtained by plucking the string with the right hand and striking the sound-box accounts for the peculiar quality of tone of this harp ensemble, characterized by acoustic "saturation" contrasted with muffled

notes and dull impacts in overlapping rhythms. The string, with a single *toron* (a thin strip of antelope hide, of the *sotyonon*<sup>5</sup>), is tuned carefully to the musician's liking. He does this in a totally individual fashion, depending on the tone desired, regardless of which pitch is the most appropriate to produce the sound. Alongside the harpists, two or three musicians play gourd-rattles in unison, keep up a continuity of tone to a rhythmic *ostinato* and achieve considerable subtlety in the conducting and evolution of the tempo.

Usually this type of music is played to accompany several dancers, masked according to two different stylistic traditions. The ones wear a cowl and a cotton robe draping the entire body and dance with circular gestures; the others, dressed in sisal mesh and fibres, move limbs and torso energetically. These dancers, who belong to the various initiation societies called *poro*<sup>6</sup> (or "men's sacred woods") may or may not all be present, depending on whether the deceased is a man or a woman. In the latter case, the dance of the masks is replaced by the village dance although the music remains comparatively unaffected. The musicians let themselves be closely guided by the initiatives of the dancers, or their recollection of them, the dancers' physical presence serving above all to infuse the singers' performance and the tempo with more energy.

## THE MUSIC IN TIME

The principal distinguishing feature of the *bolonyen* repertoire is a complex and vivid architecture of duration of sound, at several levels in the organization of the time scheme. At the broadest level, there is the vigil as such, which in turn is a part in the unfolding of the general ceremonial. The night reserved for the *bolonyen* is the one immediately following the burial (a night preceded by another vigil reserved for the orchestras of the initiation groups). Only an extended recording of this "grand form" would succeed in conveying the atmosphere of collective exhilaration which marks the event, where music, theatre and verbal or symbolical exchange (drinks, coins, gestures) combine to form a coherent whole. Obviously this spectacle could not be accounted for in its totality and a compromise had to be adopted: a few short pieces (bands 2, 3, 4, 6 and 7) thus offer a sample of the different moments, different forms and even different village styles of *bolonyen* performance and room is left for the inclusion of two fully developed pieces (bands 1, 5) where the time scheme is respected.

The first unit of time, the vigil or "wake", lasts from about eleven at night until dawn at about six in the morning, permitting the performance of just under twenty pieces on an average, from a repertoire comprising about thirty altogether. The order of playing is partly laid down in advance, as certain passages must or can

only be intoned at specific moments: at the beginning of the night, at the end, before or after another piece. At a more elementary level, throughout the night a number of vocal phases — each one can contain several pieces — succeed one another, alternating with long "intervals" that last almost an hour. These are made up of silence, or even sleep, or sung dialogue for solo voices.

Finally, there is the basic unit, the *chant proper*, which may be described as a "relay form": the musicians intone the words by turn in pairs (singer A + singer B, B + C, C + D, etc.), singing the few phrases composing the piece alternately<sup>7</sup> or, though more rarely, in unison (cf. first section of band 1). As the chant progresses, each couple varies, develops and ornaments these phrases at will, quite independently of the instrumental part, with its imperturbably regular beat, which is generally set to the dance. The rhythm changes perpetually, nonetheless, keeping the attention constantly alert by individual variations (dual values, syncopation, off-beats, elision of strong beats, sporadic unison, etc.) or by cleverly structured evolution of tempi.

## THE MUSIC AND ITS SPACE

The originality of such an "architecture" of time is due precisely to the fact that it also derives from a space. This space is created by the way the singers are positioned: seated side by side in an arrange-

ment following the broad arc of the circle formed by the crowd and marking out the dance area. Use is made of this "stereophonic" space in several ways: sometimes, as the chant progresses, an interplay of call and response develops from one end of the orchestra to the other; sometimes, the entire ensemble moves in a body to pay tribute to a notable or a former musician or to surround the dancer before he enters the scene; sometimes, again, the two musicians playing gourd-rattles proceed slowly along the row, as if to impart the same rhythmic intensity to all.

But here, the space is actually far more of a structuring element for the sound form as it appears when heard, a kind of constant compromise between permanence and variation. The sequence of interventions causes each musician to sing by himself, varying his own part while at the same time playing that of all the others, the instrumental part which does not change... at any rate not globally.

The reason is that this group of instruments, perceived as if all the players were following a single beat, is a composite structure of interweaving rhythms, each containing a finite number of elements. The alignment of the musicians according to distance means that these elements are repeatedly (as heard in the recording) set out in an aleatory manner. So, although on a superficial hearing the instrumental part appears to obey a steady

rhythm, it too is in permanent variation in terms of its *projection in space*. More generally speaking, it is clear that the delivery of the voices and instruments not to mention the overall "sound" of such an orchestra are bound to be strongly affected by the physical arrangement of the musician-singers.

As much as an architecture of musical time, the *bolonyen*, it might be said, through the mediation of space, creates a *time scheme for quality of tone*.

## THE RECORDINGS

[1] First vocal phase : *ye fa ra nyu*<sup>8</sup>, followed by *toni*, followed by *la tre*.

*Bolonyen* orchestra of the village of Lataha

The first two chants, as always, open the funerary vigil, which in this case is dedicated to the inauguration of a clay mausoleum in honour of Zando Tuo, the former chief of the village of Lataha. This phase is particularly developed here owing to the large number of musicians who attended that evening, seated side by side, and admirably illustrates the collective and musical atmosphere reigning at the start of any performance by a *bolonyen* orchestra. The more awesome the occasion, the more fervent that atmosphere is: first comes the slow introduction of the rhythmic model common to all the chants, then an imperceptible transition from ternary to binary rhythm, the pre-eminence of

instruments over voices, initially almost whispered, an impression of permanent "stumbling", *nto*, a gradual mounting of vocal intensity, an acceleration of tempo by stages, and the presence of the crowd, forming a circle round the orchestra, whose verbal exchanges die down little by little.

With the *toni* (up to 28'), the musicians pay tribute to their dead predecessors, the reputed founders of the orchestra. They beg leave of them to speak in their turn and to embrace an initiatory tradition. Lastly, using a few emblematic terms, they succinctly state the chief symbols which represent the musical institution of the *bolonyen*.

*toni*

*Hail! All hail! If you please... You, the father of our bolonyen, I am seated in your place : receive greetings from our bolonyen. Soza and Kufolo, Tenguru and Kpanjar (...). I greet you from our bolonyen. I entered the farthest depths of a great village, and I saw a serpent that had a sting; I entered the ponon, and I saw a lion in the tree; and I slew a chicken, in sacrifice to the bolonyen. Hail to the bolonyen! All hail to the bolonyen of our dear papa!*

*I saw those who are in the ponon, I saw the bottom of a distant world.*

*My good friend thought of my words. Let me not lose myself in your ponon. You, the elders, I beseech you, let my voice open out. Let us enter. Let us speak*

The third chant, following on contingently, pays tribute to the masked dancer who has just entered :

*la tre* *Tsoza kpele nnu avale wholen,*  
*Give me the one who knows how to dance, my friends!*

*Give me the one who knows how to dance. This chappie knows how to dance, truly he knows how to dance!*

*Look how he advances.* "Well-carried-youth" advances as far as us. "Being-smart-suits-him" approaches.

*That's the way our "Fresh-water" (name of a masked dancer) dances;* *That's the way of our "Lion";* *The way of our "Panther";* *The way of our "Little-mortar"... He knows to dance!*

*Give me this chappie, wait!*

[2] Improvised dialogue sung by solo voices (*bolozyere* genre)

Lataha orchestra

Usually, between two phases of a series performed on a single night, there is a kind of vocal interlude with no instrumental accompaniment. This takes the form of an improvised dialogue among some of the musicians, generally those placed at the head of the orchestra. *Bolozyere*, "words of the *bolonyen*", consists of a string of queries, praises, challenges in the guise of enigmas or proverbs. The style quite definitely recalls that of *Sprechgesang* rather than that of a chant in the proper sense of the word. Here, the highly-coloured and vibrant delivery characterizing the chants accompanied by instruments has been abandoned for natural intonation. The rhythm is free and all regularity of sweep is lacking. The pentatonic

melody plays upon the degrees of a particular mode, as the singer wills, although it is always studded here and there with pre-established patterns. Silence is as present as the voices, a silence filled with the thousand noises of an attentive crowd who delight, in this genre which the Fodonon claim as their own, at the way speech, in the mouths of the elders, becomes an art.

**3** Encouragement for the masked dancer by the *solofo*.

Lataha Orchestra

A "crier", the *solofo*, often stands beside the musicians. His duty, which can be filled by any member of the audience who has a fancy and the voice for it, consists in arousing and galvanizing the musicians' energy. But his exhortations to the masked dancers take on more urgency if, which is often the case when the funeral is for a man, they prove to be particularly expressive. His cries then become sequences of meaningless syllables linked both with the dancers' movements and the instrumental beat. These improvised comments more often than not are startlingly fertile and display a remarkable ability for acoustic illustration, suggesting an accomplished form of what in Western music is called counterpoint.

**4** Chant, *li weri* (full version)

Lataha Orchestra, Yéo Clan

This chant, which closes every funerary vigil, is performed here by the orchestra of the Yéo clan of the village of Lataha. Unlike all other *bolonyen* chants (especially those in band one), it remains cast in an identical mould and, correlatively, is devoid of development, regardless of the orchestra. Hence its brevity. As it marks a *conclusion*, it is sung by all the singers at once in response to the leader placed at their head. It concerns the difficulty of being a musician and the conjugal risks incurred by those who leave their homes for the whole night, as they themselves must, in order to serve the village. Their comments mingle hopes of remuneration and metaphysics, in terms invariably bringing sex and death into association. During the chant, the principal mask approaches the leading musician to a slow dance-rhythm and lays his foot on his instrument. This gesture, performed with reverence, coincides with the last syllable of the chant. It signals the end of the vigil and, as the note sounds, all the musicians tear off the jingles fastened to the neck of their instrument and make their exit.

*li weri*

*That ant-hill which you see, wait until it comes to you itself.*

*Ant-hill!*

*There is danger; for us, the world is dangerous.*

*There is danger; the world is dangerous.*

*There is danger; no-one will go to the fields any more.*

*There is danger; the world is dangerous.*

*There is danger; no-one will draw water from the marigot.*

*There is danger; the world is dangerous.*

*Evildoing man, evildoing woman.*

*No-one should stop behind another's house, and name that man his travelling companion.*

**5** Chant, *li fugo nyige* (full version), followed by *dongo*

Bolonyen Orchestra of the village of Waragnene

Listening to this chant, one becomes aware of the extent to which a distinctive style characterizes each *bolonyen* orchestra. That of Waragnene musters fewer singers than the Lataha ensemble and the singers of Lataha are usually older. The tempo is quicker than in band 1, simply because the chants are so ordered in the ceremony. In actual fact, apart from the very first chants which all orchestras perform slowly, the interpretations of the Waragnene ensemble are renowned for their deliberate and majestic tempo as compared with the exuberant renderings of the Lataha orchestra. This archaic trait in Waragnene is matched by greater sobri-

ety of development, in other words closer fidelity to the music and text of the reference model. The brevity, however, is sometimes compensated by the fact that the same chant can almost always be performed in broken fashion, or give rise to two full developments in succession. In that case (as here) the leading singer intones the words without interrupting the flow of the musical performance once the chant has reached the last singer.

*li fugo nyige*

*We trip, we trip, in the middle of the night.*

*My chappie is in the fields.*

*My blackie, we must dance!*

*The one who knows how to dance, let him dance! Everyone can see you.*

*That one whom you like, watch how he steps.*

*"gberege... gberege", everyone can see you.*

*"monogon... monogon", everyone has seen you.*

*We trip at midnight.*

**6** Interlude in the *bolozyere* genre (Cf. band 2)

Waragnene Orchestra

**7** Chant *li weri* (full version, Cf. band 4)

Waragnene Orchestra

Michel de LANNOY  
translated by Barbara Thompson

## NOTES

- (1) An administrative appellation (singular or plural). They have adopted the name themselves.
- (2) Cf. record: *Côte-d'Ivoire, Sénufo, Musiques des funérailles Fodonor*, recordings : Michel de Lannoy. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 74.838., 1984
- (3) Cf. M. de Lannoy, "L'instrument de musique, facteur et marqueur de l'identité culturelle chez les Sénufo de Côte d'Ivoire", *Vibrations*, 2, 1986, pp. 49 - 59.
- (4) Including the author of these lines...
- (5) The musicians often give their orchestra the name of this animal (Latin term : *cephalophorus rufilatus*), a connotation indicating their links with the world of the bush and hunting.
- (6) In Fodonor, *ponon*, better known by the tyembra generic term, *poro*, the name of a type of initiation institution widespread among all the Sénufo and throughout this region of West Africa.
- (7) Cf. detailed analysis of the formal development of a piece: M. de Lannoy, "L'improvisation comme conduite musicale: sur un chant sénufo de Côte-d'Ivoire", in: *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (B. Lortat-Jacob, ed.), Paris: SELAF (*Ethnomusicologie*, 4), 1987, pp. 105 - 118.
- (8) The piece was not recorded until about 5' after the beginning.

*Original digital recordings and photographs prepared with the assistance of MM. M. Coulibaly and Bl. Kouadio. Translation of chants by Siele Silué.*

*The recordings were made in the villages of Lataha and Waragnene, (Côte-d'Ivoire) during a mission carried out in 1989 for the Maison des Cultures du Monde (Paris), with the aid of the Ministère français de la Coopération and the participation of the Institut National des Arts d'Abidjan (Département de Musicologie africaine) and the Préfecture of Khorhoglo.*

*Published in collaboration with the Institut National des Arts d'Abidjan, and with the support of the Côte-d'Ivoire Committee of the International Music Council (Unesco). (President: M. Yapo Adepo).*

*Special thanks also goes to the musicians and the villagers as well as to: M. Pierre Fala, notable of Waragnene, and MM. Antoine Kacou and Dramane Ouattara, Directors of the Institut National des Arts d'Abidjan and the Département de Musicologie africaine, and the Société française d'Ethnomusicologie.*



The hand at work : Dokpelemé Silué (Lataha)  
Main à l'œuvre : Dokpelemé Silué (Lataha)

## CÔTE-D'IVOIRE: VEILLÉE FUNÉRAIRE SÉNOUFO-FODONON

Le groupe linguistique des Fodonon<sup>1</sup> constitue l'une des nombreuses populations du pays sénoufo, dont l'art plastique et sculptural est universellement connu comme l'un des plus remarquables de toute l'Afrique de l'Ouest. Les Fodonon, au nombre d'environ vingt mille personnes, habitent une quinzaine de petits villages (et un nombre plus important encore de quartiers de villages) dispersés dans le nord de la Côte-d'Ivoire, dans la région de Khorhogo. Ils sont réputés être les premiers occupants du territoir : maîtres de la terre et maîtres de la pluie, y compris dans les villages où ils résident en minorité. Les Fodonon jouissent en outre d'une certaine réputation d'archaïsme culturel aux yeux des fractions ethniques immédiatement voisines. Outre leur parler spécifique, ils ont su en effet maintenir jusqu'à nos jours, dans cette région en pleine mutation, la vitalité d'institutions ou de pratiques sociales et religieuses communes à tous les Sénoufo — culte des jumeaux, société initiatique des hommes, divination — ou propres à eux, comme la société initiatique des femmes, l'apprentissage d'une langue secrète, ou une compétence reconnue en traumatologie.

### LES ACTEURS

Chez les Fodonon, la musique a pour occasion privilégiée la célébration des

funérailles. Celles-ci donnent lieu, durant plusieurs jours, à d'imposantes prestations musicales, où l'atmosphère de la fête prend sa revanche sur les difficultés de l'existence quotidienne et sur la tristesse de la mort, comme pour mieux la socialiser et en faire partager le poids<sup>2</sup>.

Le genre *bolonyen*, objet des présents enregistrements, occupe dans les funérailles une place de choix, comme l'un des genres les plus démonstratifs de la spécificité fodonon et, à ce titre, puissant facteur d'expression de leur identité culturelle en face du groupe des Tyembara, fort de 250 000 personnes, avec lesquels ils vivent en étroite imbrication<sup>3</sup>.

*Bolonyen* (littéralement «les gens de la calebasse») est le nom donné, en parler fodonon, aux orchestres exécutant la musique ici présentée : des ensembles de harpes arquées monocordes et de hochets-sonnailles, dont les musiciens chantent en s'accompagnant eux-mêmes de leur instrument. Chose originale, ces orchestres sont aujourd'hui d'obédience villageoise, à la différence de la plupart des formations musicales instituées, qui témoignent plutôt d'une appartenance à l'un ou l'autre des cinq clans se partageant chaque village fodonon. Il est difficile de dire si tous les villages ont autrefois possédé leur orchestre, mais telle est aujourd'hui la tendance d'un effectif en réjouissante augmentation, qui va même, dans certains cas, jusqu'à la démultiplication au sein d'un même village. Des deux orches-

tres ici représentés, celui de Lataha compte une quarantaine de membres en titre<sup>4</sup> pour un nombre habituel d'une quinzaine d'exécutants effectifs, celui de Waragnene réunissant un effectif total d'une douzaine de musiciens. Il arrive assez souvent, lorsque la circonstance est solennelle, que deux orchestres différents se réunissent pour jouer ensemble.

Les chanteurs du *bolonyen* sont des hommes âgés, tous cultivateurs, mais praticiens exclusifs de cette musique dont le jeu suppose une initiation préalable. Ainsi est-on membre du *bolonyen* «à vie» même lorsqu'on n'a plus la force de jouer ou de participer aux très nombreuses occasions qui sollicitent sa présence (une dizaine par mois, en moyenne, pour l'orchestre de Lataha). La fabrication de l'instrument, tout comme l'attachement dont il est l'objet, soulignent à l'envi le caractère initiatique de cette compétence : ritualisation, personnalisation, relations de parrainage et d'allégeance dans la transmission des compositors et dans l'apprentissage des savoirs.

L'instrument principal du *bolonyen* est le *bologbogo* (littéralement «calebasse grosse»), dénomination ambiguë qui pourrait aussi signifier «gros bolon», du nom d'une harpe arquée à plusieurs cordes, de morphologie similaire mais d'implantation malinké. L'alternance des sons obtenus en pinçant la corde de la main droite et en frappant la caisse donne à cet ensemble de harpes sa sonorité caracté-

risée par une «saturation» contrastée de timbres sourds et d'impacts mats, en rythmes imbriqués. La corde, à ton unique (en lanière de peau d'antilope *sotyonon*<sup>5</sup>), est accordée soigneusement, au gré du musicien, et tout individuellement, en fonction du timbre recherché, quelle que soit la hauteur sonore apte à le produire. Outre les harpistes, deux ou trois joueurs de hochets-sonnailles assurent, à l'unisson, une continuité de timbre sur un ostinato rythmique permettant de conduire et de faire évoluer le tempo avec beaucoup de subtilité.

Cette musique est normalement jouée pour accompagner la danse de plusieurs personnages, masqués selon deux types stylistiques différents — les uns en cageoule et combinaison de coton recouvrant tout le corps, à mouvements circulaires; les autres, en habit de mailles et fibres de sisal, aux mouvements énergiques des membres et du buste. Tous ces masques, qui appartiennent aux diverses sociétés initiatiques, *poro*<sup>6</sup> (ou «bois sacrés des hommes»), peuvent être ou non présents, selon que le défunt est un homme ou une femme. Dans ce dernier cas, la danse des villageois se substitue à celle des masques mais la musique s'en trouve peu affectée. Les musiciens se laissent étroitement conduire par les initiatives du ou des danseurs, ou par la mémoire qu'ils en gardent. La présence effective des masques a seulement pour effet de donner davantage d'énergie aux chanteurs et au tempo.

## LES TEMPS DE LA MUSIQUE

Le répertoire du *bolonyen* se caractérise par une architecture complexe et vivante de la durée sonore, à travers plusieurs niveaux d'organisation du temps. Au niveau le plus large : la veillée funéraire dans son ensemble, elle-même inscrite dans le déroulement d'ensemble des funérailles. La nuit réservée au *bolonyen* est celle qui suit l'inhumation du défunt ou de la défunte (nuit elle-même précédée d'une autre nuit de veille réservée aux orchestres des groupes initiatiques). Seul un enregistrement intégral de cette «grande forme» permettrait de restituer l'atmosphère d'effervescence collective caractérisant cette manifestation où la musique, le théâtre et les échanges verbaux ou symboliques (boissons, monnaies, gestes) forment un tout cohérent. On comprendra que, dans l'impossibilité de rendre compte de cette totalité, on ait choisi d'adopter un compromis : quelques pièces brèves (plages 2, 3, 4, 6 et 7) constitueront un échantillon des différents moments, des différentes formes et, au-delà, des différents styles villageois de *bolonyen*, ceci permettant de faire place à deux pièces intégralement développées (plages 1 et 5) dont la temporalité se trouve ainsi respectée.

Cette première unité de temps, la «veillée», se déroule de onze heures du soir environ jusqu'au lever du jour, vers six heures du matin. Elle permet l'exécution d'un peu moins de vingt pièces en moyen-

ne, elles-mêmes partie d'un répertoire qui en comprend au total une trentaine. Leur ordre est partiellement déterminé, certaines pièces devant ou ne pouvant être entonnées qu'à des moments précis : le début de la nuit, la fin, avant ou après telle autre pièce. A un niveau plus élémentaire, la nuit fait donc se succéder un certain nombre de phases chantées — chacune pouvant rassembler plusieurs pièces — alternant avec de longs «entr'actes» de près d'une heure faits de silence — voire de sommeil — ou de dialogues chantés à voix seules.

L'unité de base, enfin, la *pièce chantée*, suit une «forme-relais» : les musiciens exécutent par couples successifs (chanteur A + chanteur B, B + C, C + D, etc.) sous la forme d'un chant alterné, ou plus rarement à l'unisson (cf. première partie de la plage 1), les quelques phrases constitutives de l'énoncé<sup>7</sup>. A mesure que le chant progresse, celles-ci sont variées, développées, ornementées, au gré de chaque couple, en complète indépendance de la partie instrumentale dont la pulsation, d'une imperturbable régularité, se règle plutôt sur la danse. Le rythme n'en est pas moins en perpétuel changement, maintenant en permanence l'attention en éveil par des variations individuelles (dédoublement des valeurs, syncopes, contretemps, élision du temps fort, unissons passagers, etc.), ou par l'évolution des tempi, savamment structurée.

## LA MUSIQUE EN SON ESPACE

L'originalité d'une telle «architecture» du temps vient de ce que, précisément, elle est en même temps inscrite dans un espace, de par la simple disposition des chanteurs : assis côté à côté sur un long arc du cercle formé par la foule et délimitant l'aire de la danse. Cet espace «en stéréophonie» est exploité de plusieurs façons : tantôt la progression du chant fait place à un jeu d'appel-réponse d'une extrémité à l'autre de l'orchestre ; tantôt l'ensemble tout entier se déplace regroupé, pour rendre hommage à un notable ou à un ancien musicien, ou pour entourer de près le masque avant qu'il n'entre en danse ; tantôt encore le couple des hochets vient lentement longer la file, comme pour insuffler à tous une même énergie rythmique.

Mais l'espace est plus encore, ici, l'élément structurant de la forme sonore telle qu'elle apparaît à l'audition, comme un constant compromis entre la permanence et la variation. La succession des interventions fait que chaque musicien chante seul et varie sa propre partie, tout en jouant à la fois celle de tous les autres, la partie instrumentale qui, elle, ne change pas, du moins globalement.

Car l'ensemble des instruments, entendus comme effectuant un rythme unique, est en réalité une organisation composite de rythmes imbriqués, dont les éléments sont en nombre fini. Or la distance sur

laquelle les musiciens sont alignés fait que ces éléments sont à chaque instant (comme on l'entend dans l'enregistrement) distribués de façon aléatoire. De sorte que, tout en suivant à l'audition superficielle un rythme constant, la partie instrumentale est elle aussi en variation permanente dans sa «spatialisation». Plus généralement on comprend aisément, dès lors, que la disposition même de ces musiciens-chanteurs puisse avoir une forte incidence sur l'émission des voix et des sons et, plus encore, sur «le son» d'ensemble d'un tel orchestre. Autant qu'une architecture du temps musical, le *bolonyen*, pourrait-on dire, est, par la médiation de l'espace, une temporalité du timbre.

## LES ENREGISTREMENTS

1 Première phase chantée : *ye fa ra nyu*<sup>8</sup>, suivi de *toni*, suivi de *la tre*  
Orchestre *bolonyen* du village de Lataha  
Les deux premiers chants ouvrent, comme toujours, une veillée funéraire, ici consacrée à l'inauguration d'un mausolée en terre en l'honneur de Zando Tuo, ancien chef du village de Lataha. Cette phase, particulièrement développée en raison du grand nombre de musiciens présents côté à côté ce soir-là, illustre parfaitement l'atmosphère collective et musicale entourant le début de chaque prestation d'un orchestre *bolonyen*, atmosphère d'autant plus marquée que l'occasion en est plus solennelle : lente installation du modèle

rythmique commun à tous les chants, transition insensible d'un rythme ternaire à un rythme binaire, prééminence des instruments sur les voix, au début presque chuchotées, impression de «trébuchement», *nto*, permanent, montée progressive de l'intensité vocale, accélération du tempo par paliers, présence de la foule faisant cercle autour de l'orchestre et dont les échanges verbaux s'apaisent peu à peu.

A travers le chant *toni* (jusqu'à la minute 28), les musiciens présents rendent hommage à leurs prédecesseurs défunts, réputés fondateurs de l'orchestre. Ils sollicitent auprès d'eux l'autorisation de prendre à leur tour la parole et de s'inscrire dans une tradition à caractère initiatique. Enfin, ils évoquent succinctement, par quelques termes emblématiques, les principaux symboles représentant l'institution musicale du *bolonyen*.

#### *toni*

*Salut ! Salut ! S'il te plaît... Toi, le père de notre bolonyen, je me suis assis à ta place : reçois la salutation de notre bolonyen. Soza et Kufolo, Tènguru et Kpanjar (...), je vous donne le salut de notre bolonyen. Je suis entré au plus profond d'un gros village, et j'ai vu un serpent qui mord ; je suis entré dans le ponon, et j'ai vu un lion dans l'arbre ; et j'ai égorgé un poulet, en sacrifice pour le bolonyen.*

*Salut au bolonyen ! Salut au bolonyen de notre vieux papa ! J'ai vu ceux qui sont dans le ponon, j'ai vu le fond du monde lointain. Mon bon ami a pensé à ma parole. Ne me perdez pas dans votre ponon.*

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

Le chant suivant, enchaîné de façon contingente, rend hommage au masque qui vient d'entrer :

#### *la tre*

*Donnez-moi celui qui sait danser, mes amis !  
Donnez-moi celui qui sait danser.  
Ce gaillard sait danser, vraiment il sait danser !  
Voyez comme il s'avance.  
«Jeunesse-bien-portée» s'avance jusqu'à nous ;  
«Faire-le-malin-lui-va» s'approche.  
C'est la façon dont notre «Eau-fraîche» [nom d'un masque] danse,  
C'est la façon de notre «Lion» ;  
La façon de notre «Panthere» ;  
La façon de notre «Petit-mortier».... Il sait danser !  
Donnez-moi ce gaillard, attendez !*

#### **2 Dialogue improvisé chanté à voix seules (genre *bolozyere*)**

##### Orchestre de Lataha

Entre deux phases de la série exécutée au cours d'une nuit s'insère en général une sorte d'intermède chanté sans instruments, sous la forme d'un dialogue improvisé entre quelques-uns des musiciens — le plus souvent ceux placés en tête de l'orchestre. *Bolozyere*, «la parole du bolonyen», fait s'enchaîner des interpellations, des louanges, des défis en forme d'énigmes, des énoncés de proverbes. Il s'agit bien d'une *parole chantée* plutôt que d'un chant au sens propre du terme.

L'émission vocale fortement colorée et vibrée dans les chants avec instruments retrouve ici son timbre naturel. Le rythme est libre, et absente toute régularité de cadrure. La mélodie, de caractère pentatonique, exploite, au gré de chaque chanteur, les degrés d'un mode, tout en étant jalonnée çà et là de formules pré-établies. Autant que les voix, c'est le silence qui est ici présent, habité par les mille bruits d'une foule attentive qui, dans ce genre revendiqué comme propre aux Fodonon, se règle de la façon dont, lorsque «les vieux» s'en emparent, la parole devient un art.

#### **3 Encouragements au masque par le *solofo***

##### Orchestre de Lataha

Debout à côté des musiciens se tient souvent un «crieur», le *solofo*. Sa fonction, qui peut être remplie par n'importe quel membre de l'assistance ayant un goût et une voix pour cela, consiste à rassembler l'enthousiasme de l'assistance et à galvaniser l'énergie des musiciens. Mais il s'adresse plus encore aux danseurs masqués, surtout lorsque ceux-ci, lors des funérailles d'un homme, se révèlent particulièrement expressifs, en criant à leur intention des séquences de syllabes sans signification associées à la fois aux mouvements des danseurs et aux rythmes des instruments. Ces énoncés improvisés sont le plus souvent d'une éblouissante

fécondité et d'une remarquable capacité d'illustration sonore, comme une forme achevée de ce qui, en Occident, se nomme le contrepoint.

#### **4 Chant *li weri* (version intégrale)**

##### Orchestre de Lataha, clan Yéo

Ce chant, clôturant toute veillée funéraire, est ici exécuté par l'orchestre du clan des Yéo du village de Lataha. A la différence de tous les chants du *bolonyen* (et notamment des chants de la plage 1), cette pièce est, pour chaque orchestre, toujours identique à elle-même, et, corrélativement, dépourvue de tout développement. D'où la brièveté de cet enregistrement. Chant de conclusion, il est exécuté par tous les chanteurs à la fois répondant à celui placé à leur tête. Il y est question de la difficulté d'être musicien, et des risques conjugaux encourus par ceux qui, tels eux-mêmes, s'absentent toute la nuit en dehors de leur foyer pour le service du village. Propos de quête et de métaphysique entremêlés, mettant en relation, à travers des paroles invariables, la sexualité et la mort. Pendant le chant, le masque principal de la manifestation s'approche du musicien placé en tête sur un pas de danse lente, et vient poser son pied sur son instrument. Ce geste, solennellement effectué, coïncide avec la dernière syllabe : il sonne la fin de la veillée funéraire. A ce signal, tous les musiciens arrachent ensemble les sonnailles fixées

au manche de leur instrument et quittent aussitôt l'aire de jeu.

### *li weri*

*La fourmilière que tu vois, attends qu'elle vienne elle-même à toi.*

*Fourmilière !*

*Il y a péril; pour nous, le monde est périlleux.*

*Il y a péril; le monde est périlleux.*

*Il y a péril; aux champs, on ne se rendra plus.*

*Il y a péril; le monde est périlleux.*

*Il y a péril; au marigot on ne puisera plus.*

*Il y a péril; le monde est périlleux.*

*Il y a péril; le monde est périlleux.*

*Homme malfaisant, femme malfaisante.*

*Personne ne doit s'arrêter derrière la maison de quiconque, et nommer celui-là son compagnon de route.*

5 Chant *li fugo nyige* (version intégrale), suivi de *dongo*

Orchestre *bolonyen* du village de Waragnene

On percevra, à l'écoute de ce chant, comment un style particulier caractérise chaque orchestre de *bolonyen*. Celui de Waragnene rassemble un moins grand nombre de chanteurs que celui de Lataha, et ceux-ci sont en général plus âgés. Le tempo, plus rapide que celui de la plage 1, n'est ici dû qu'à la position desdits chants dans le déroulement de la prestation funéraire. En réalité, hormis pour les tout premiers chants, que tout orchestre exécute lentement, l'orchestre de Waragnene est connu pour la lenteur et la majesté de

son tempo, distinct, en cela, de l'exubérance de l'orchestre de Lataha. Ce trait d'archaïsme va de pair, à Waragnene, avec une plus grande brièveté des développements, en d'autres termes une plus étroite fidélité au modèle musico-textuel de référence. Mais cette brièveté est parfois compensée par le fait qu'un même chant peut être exécuté de façon morcelée ou donner lieu à deux développements successifs. Dans ce cas (comme ici), le chanteur de tête reprend la parole sans interrompre le déroulement musical, une fois le chant parvenu au dernier musicien.

### *li fugo nyige*

*On s'agite, on s'agite, en pleine nuit.  
Le gaillard est dans le champ.  
Mon noiraud, il faut danser!  
Celui qui sait danser, qu'il danse!  
Chacun te voit.  
Celui-là qui te plaît, regarde comme il marche!  
gberege... gberege, chacun te voit.  
monogon... monogon'', chacun a pu te voir.  
On s'agit à minuit.*

6 Intermède du genre *bo洛zyere* (voir plage 2)

Orchestre de Waragnene

7 Chant *li weri*, version intégrale (voir plage 4)

Orchestre de Waragnene

Michel de LANNOY

## NOTES

(1) Appellation administrative (singulier ou pluriel). Ils se désignent eux-mêmes par ce nom.

(2) Cf. disque : *Côte d'Ivoire, Sénooufo, Musique des funérailles Fodonor*, enregistrements : Michel de Lannoy, Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 74.838, 1984.

(3) Cf. M. de Lannoy, «L'instrument de musique, facteur et marqueur de l'identité culturelle chez les Sénooufo de Côte-d'Ivoire». *Vibrations*, 2, 1986, pp. 49-59.

(4) Y compris le signataire de ces lignes...

(5) Les musiciens désignent souvent leur orchestre par le nom de cet animal (terme latin : *cephalophorus rufilatus*), qui connote leur lien avec l'univers de la brousse et de la chasse.

(6) En *fodonon*, *ponon*, mieux connu sous le terme générique *tyembara de poro*, qui désigne un type d'institution initiatique répandu chez tous les Sénooufo et, plus généralement, dans toute cette région d'Afrique de l'Ouest.

(7) Cf. l'analyse détaillée d'une pièce dans son déroulement formel : M. de Lannoy, «L'improvisation comme conduite musicale: sur un chant sénooufo de Côte-d'Ivoire», in : *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (B. Lortat-Jacob, éd.), Paris : SELAF (*Ethnomusicologie*, 4), 1987, pp. 105-118.

(8) L'enregistrement n'a été commencé qu'environ cinq minutes après le début de la pièce.

*Enregistrements numériques originaux et photographies réalisés avec la collaboration de MM. M. Coulibaly et Bl. Kouadio. Traduction des chants : M. Siélé Silué.*

*Les enregistrements ont été effectués aux villages de Lataha et Waragnene (Côte-d'Ivoire), au cours d'une mission réalisée en 1989 pour la Maison des Cultures du Monde (Paris) avec l'aide du Ministère français de la Coopération et la participation de l'Institut National des Arts d'Abidjan (Département de Musicologie africaine) et de la Préfecture de Korhogo.*

*Publication réalisée en collaboration avec l'Institut National des Arts d'Abidjan et avec l'appui du Comité Ivoirien du Conseil International de la Musique (UNESCO) (Président : M. Yapo Adepo).*

*Que soient ici remerciés, avec les musiciens et les villageois, M. Pierre Fala, notable de Waragnene, et MM. Antoine Kacou et Dramane Ouattara, Directeurs de l'INA et du Département de Musicologie africaine, ainsi que la Société Française d'Ethnomusicologie.*

Photos : Michel de LANNOY

Cover design/Maquette : Jacques BLANPAIN

*naferi* masked dancer / Danseur masqué de type *naferi*



Photos : Michel de LANNOY

Cover design / Maquette : Jacques BLANPAIN

Photos recto :

Fugo Yéo, of the *bolonyen* orchestra of Waragnene / Fugo Yéo, de l'orchestre *bolonyen* de Waragnene

Nienewa Sékongo, leading musician of the Waragnene *boloyen*

Nienewa Sékongo, musicien de tête du *bolonyen* de Waragnene

D 8203

**COMPACT  
DISC**  
**DIGITAL AUDIO**

ENGLISH COMMENTARY INSIDE  
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS  
A L'INTÉRIEUR

*ANTHOLOGY OF TRADITIONAL MUSICS*



# COTE-D'IVOIRE

A SENUFO-FODONON  
FUNERARY VIGIL

*Recordings: MICHEL DE LANNOY*

- [1] **YE FA RA NYU/TONI/LA TRE**

*Bolonyen orchestra, Lataha  
Orchestre bolonyen, Lataha*

37'14

- [2] **BOLOZYERE**

*Improvised dialogue for solo voices  
Dialogue improvisé à voix seules*

2'35

- [3] **The/le SOLOFOLO**

*Bolonyen orchestra, Lataha  
Orchestre bolonyen, Lataha*

4'20

- [4] **LI WERI (full version/version intégrale)**

*Bolonyen orchestra, Lataha (Yéo clan)  
Orchestre bolonyen, Lataha (clan Yéo)*

1'40

- [5] **LI FUGO NYIGE (full version/  
version intégrale) /DONGO**

*Bolonyen orchestra, Waragnene  
Orchestre bolonyen, Waragnene*

21'14

- [6] **BOLOZYERE**

2'16

- [7] **LI WERI (full version/version intégrale)**

*Bolonyen orchestra, Waragnene  
Orchestre bolonyen, Waragnene*

2'36

EDITED by UNESCO and AUVIDIS - 12, av. M. Thorez F-94200-  
IVRY-SUR-SEINE with the support of the FRENCH MINISTRY OF CUL-  
TURE and in collaboration with the

ÉDITÉ par l'UNESCO et AUVIDIS - 12, av. M. Thorez F-94200-  
IVRY-SUR-SEINE avec l'appui du MINISTÈRE FRANÇAIS DE LA CUL-  
TURE et en collaboration avec le

INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL  CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE

D 8203

AD 090

  
3 298490 082034

PLAYING TIME / DURÉE : 72'15