

INEDIT

Maison des Cultures du Monde

COLLECTION
Terrains
fieldworks

Éthiopie méridionale
MUSIQUE DES MAALE
Éloges et bénédictions



Southern Ethiopia
MUSIC OF THE MAALE
Praises and blessings



Collection dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués de 2001 à 2003 en pays Maale (Éthiopie). Enregistrements et notice, **Hugo Ferran**. Photos et légendes, **Clémentine Bellot** et **Hugo Ferran**. Traduction anglaise, **Frank Kane**. Prémasterisation et réalisation, **Pierre Bois**. © et ® 2005 Maison des Cultures du Monde.

Ces enregistrements ont été réalisés dans le cadre du programme international de l'Unesco **The Traditional Music, Dance and Instruments of Ethiopia : a systematic survey**, et grâce au concours du Ministère des Affaires Étrangères, de l'Ambassade de France en Ethiopie, du Centre Français des Etudes Ethiopiennes, de l'unité de recherche Langues-Musiques-Sociétés (CNRS-UMR 8099) et du South Omo Museum and Research Center.

L'auteur remercie infiniment tous les musiciens qui jouent sur ce disque, qui est le leur, ainsi qu'Olivier Tourny, Frank Alvarez-Pereyre, Susanne Fürniss, Donald L. Donham, Azeb Amha et Ivo Strecker pour leur soutien intellectuel ou matériel.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (direction, Chérif Khaznadar).

Éthiopie méridionale

MUSIQUE DES MAALE

Éloges et bénédictions

La moitié méridionale de l'Éthiopie présente une forte concentration de groupes ethniques. Sur les quatre-vingt recensés à l'échelle nationale, plus de quarante ont été rassemblés en 1994 dans l'Etat des Nations, nationalités et peuples du Sud de la république démocratique fédérale d'Éthiopie (appelée SNNP sur la carte p. 31). Partie intégrante de cet ensemble hétéroclite, la société maale est circonscrite dans un territoire de vingt kilomètres sur trente qui s'élève à des altitudes comprises entre 900 et 2.800 mètres. Les linguistes classent la langue maale dans la branche sud-omoto de la famille omotique. Elle serait parlée par plus de 46.000 locuteurs¹. Quatre aires culturelles et dialectales se dessinent. Ces enregistrements privilégient les musiques de l'aire centrale, qui représente le cœur géographique, politique et religieux du pays (voir les régions Bala et Makana sur la carte), aux dépens des aires périphériques.

La société maale porte le nom de la caste dominante des agro-pasteurs. Cette dernière

se distingue des deux castes artisanales, celles des potières et tanneurs/batteurs d'un côté, et celle des forgerons de l'autre, bien que le mode agraire voire pastoral soit aujourd'hui exercé par tous. Ces trois castes sédentaires pratiquent donc une économie mixte, à laquelle s'ajoutent des activités telles que l'apiculture, la cueillette, la chasse (voire la pêche) et le pillage. Les fruits de l'agriculture (maïs, sorgho, *teff*^{2*}, patates douces, haricots) représentent néanmoins le premier moyen de subsistance, le bétail étant réservé au domaine rituel ou aux échanges matrimoniaux. Un homme peut se marier plusieurs fois si la taille de son troupeau le lui permet.

Les membres des castes artisanales sont considérés par les Maale comme des personnes *impures* voire dangereuses pour la fertilité des hommes, des femmes, de leurs terres et de leurs troupeaux. Ils n'en sont pas moins indispensables, car complémentaires, à la vie quotidienne et rituelle. Officiel-

1. CSA, 1996.

2. Le *teff* (*Eragrostis abyssinica*) est une céréale endémique à l'Éthiopie.

* Pour faciliter la lecture, j'ai adopté une translittération en langue française des termes vernaculaires, à l'exception du *u* qui se prononce "ou" et du *e* qui se dit "é".

lement, ils ne sont pas propriétaires de leurs terres ni de leurs maisons. C'est à titre gracieux que les Maale les accueillent chez eux à condition qu'ils vivent regroupés en communautés. Les artisans nés en pays maale ne s'en sentent pas moins Maale.

Quoique minoritaires, ils peuvent être vus comme des groupes supra-ethniques du fait des liens matrimoniaux qu'ils entretiennent avec les artisans des sociétés voisines. Par exemple, la majorité des artisans de Bala partagent des liens de parenté avec les artisans ari, leurs voisins occidentaux. Ils pratiquent donc la musique maale ainsi que tout ou partie du patrimoine musical ari. En outre, les tanneurs/batteurs jouent un rôle

rituel spécifique lors des cérémonies mortuaires. Comme leur nom l'indique, ce sont eux qui frappent les tambours funéraires, qui *font pleurer* les Maale.

La cohésion sociale fut assurée jusqu'à la fin du XIX^e siècle par ceux que les Maale nomment leurs *pères* territoriaux et généalogiques. À l'heure actuelle, les traditionalistes cohabitent avec les chrétiens protestants évangélistes, les orthodoxes monophysites, les musulmans sunnites, ainsi que les syncrétistes *azazo*. Ce disque se veut être une illustration du patrimoine musical des Maale traditionalistes des régions Bala et Makana.

Le sens musical

Pour les traditionalistes maale, la parole a un pouvoir déterministe. Elle produit un impact sur le monde naturel auquel appartiennent les êtres humains. Dire, parler, prononcer, c'est énoncer ce qui a été, est ou sera inéluctablement. Aussi, la langue et le langage ne sont pas utilisés ni considérés à la légère. Loin de se limiter aux seuls énoncés linguistiques, c'est l'ensemble du monde sonore qu'il faut reconsidérer en termes culturels. Souffle du vent, grondement de tonnerre, clapotis de la pluie, cris et chants des bêtes sauvages ou domestiques, musique, sons instrumentaux, voix humaines pourvues ou non de sens, chantées ou déclamées,

etc., tout ce qui se révèle de l'ordre du sonore influe sur le monde. Mais si les sons naturels sont imprévisibles, les sonorités humaines sont contrôlables. C'est ce qui leur procure toute leur force.

Les Maale distinguent la production sonore des pères de celle de leurs enfants. Celle des pères a le pouvoir d'influer sur le destin de leurs enfants. Pour bénéficier des bénédictions paternelles, les enfants ont le devoir de *nourrir leurs pères en paroles*, de *les faire connaître*, de faire leur éloge, de chanter et de jouer de la musique en leur honneur. Il y a donc un échange sonore entre les pères et leurs enfants : les enfants font des offrandes

à leurs pères qui, en contrepartie, sont dans l'obligation de bénir leurs progénitures. En ce sens, et pour reprendre la formule de S. Tornay, "le flux ascendant des offrandes s'équilibre avec le flux descendant des bénédictions"³.

Les Maale voient en certains ancêtres les premiers hommes à avoir pris possession d'une partie ou de l'ensemble du territoire. Ils reçoivent les titres de *père du pays*, *père de région* et *père de sous-région*⁴. Chaque individu reconnaît donc plusieurs pères dont il se dit *l'enfant*. Il se considère comme *l'enfant du père* de sa sous-région, mais aussi comme *l'enfant du père* de sa région, et encore comme *l'enfant du père* de son pays, autrement dit le *père* de tous les Maale. La possession d'un territoire est donc intimement liée à la notion de paternité. En cela, les *enfants* orientent leurs productions sonores en direction de leurs *pères territoriaux* qui, en échange, bénissent leurs enfants.

Enfin, une trentaine d'ancêtres sont regardés comme les premiers maillons des chaînes généalogiques maale. Chacun d'eux se trouve à la *tête* d'un clan. En d'autres termes, les membres d'un clan reconnaissent en l'un d'eux leur *père* absolu, leur ancêtre fondateur. Or, pour les Maale, la per-

sonne du père se réincarne en celle du fils aîné de sa première épouse et ainsi de suite. Progressivement, se crée une chaîne père-fils aînés. Cette chaîne, qui s'étend à chaque génération, symbolise le fondateur du clan, le *père* originel. Tout frère cadet est amené à se séparer de cette chaîne originelle pour fonder sa propre chaîne. On dira que les membres de cette seconde chaîne sont les *enfants* des membres de la première, leurs *pères*. Au fil du temps, on assiste à la formation d'une multitude de chaînes *père-fils aînés*. La notion de paternité symbolise ainsi la chaîne de la vie, la chaîne de l'être. Encore une fois, les *enfants* dirigent leurs offrandes sonores vers leurs *pères* qui, en contrepartie, bénissent leurs progénitures. Mais cette fois-ci, il s'agit de *pères* et d'*enfants* généalogiques et non plus territoriaux. En résumé, les Maale font clairement la distinction entre les offrandes et les bénédictions. Les enfants louent leurs pères. Les pères bénissent leurs enfants. Un père étant toujours l'enfant de son père, on comprendra qu'il n'y a pas un Maale qui ne donne pas. Mais la nature des offrandes diffère selon que le musicien/donateur est un bébé⁵, une fille, un garçon, une mère, un père, une grand-mère, un grand-père, un

3. Tornay, 2001, 313.

4. Ces titres sont héréditaires et se transmettent de père en fils.

5. Les bébés féminins et masculins louent leurs pères par l'intermédiaire de ceux qui les bercent. Lorsque l'on chante une berceuse (*geshi*, littéralement 'faire dire', 'engendrer la parole') à un bébé, on dira que l'on 'fait dire' le bébé. Autrement dit, on fait l'éloge à sa place.

allié amical, un héros ou encore une femme de héros. Soulignons en outre que l'éloge peut être véhiculé par la voix humaine aussi

bien que par les sons instrumentaux. Ce n'est donc pas parce qu'il n'y a pas de paroles qu'il n'y a pas d'éloge.

Les catégories

Guri amali est réservée aux jeunes enfants qui ne savent pas encore faire l'éloge de leurs pères. Leurs musiques et les paroles qu'ils énoncent sont donc sans effet sur leur avenir. Cette catégorie peut être exécutée dans toute circonstance non rituelle hormis le deuil.

À travers les pièces de la catégorie **amali**, les chanteurs et musiciens font l'éloge de leurs pères. En faisant ainsi connaître leurs pères, ces enfants jouent indirectement sur leur futur. **Amali** est jouée lors de toute circonstance à l'exception du deuil. Les Maale dis-

tinguent la musique des enfants (**hatsa aso**), qui ne savent pas encore très bien louer leurs pères, de celle des pères et des mères (**mina aso**) pour qui l'art de l'éloge n'a plus de secret.

La catégorie **yeepi** est associée au deuil d'un défunt sans descendant (**hatsa aso**) ou avec descendant (**mina aso**). Les chanteurs et musiciens font l'éloge du défunt.

Enfin, la catégorie **yeepi amali** fait connaître les défunts prestigieux : grands-pères, grands-mères, héros, femmes de héros, alliés amicaux.

	Guri amali	Amali		Yeepi		Yeepi amali
		<i>Hatsa aso amali</i>	<i>Mina aso amali</i>	<i>Hatsa aso yeepi</i>	<i>Mina aso yeepi</i>	
Donateurs / Loueurs	Aucun ⁶	Enfants	Pères et mères	Tout le monde	Enfants et alliés amicaux du défunt	Tout le monde
Récepteurs et/ou Bénisseurs	Aucun	Pères		Défunt sans descendant	Défunt avec descendant	Défunt prestigieux

Tableau 1 : les catégories d'offrandes

6. Les musiciens sont de jeunes enfants.

Dans la vie quotidienne, les jeunes enfants ne louent pas leurs parents. L'échange n'a donc pas lieu. En revanche, l'éloge est partiellement réussi par les enfants plus âgés (*hatsa aso*) et complètement par les pères et mères (*mina aso*). L'échange se fait dans l'un et l'autre de ces derniers cas.

Dans le cas de la mort d'une personne sans descendant, l'échange s'éteint à jamais. Si le défunt a un fils aîné, l'échange s'interrompt temporairement jusqu'à ce que ce fils passe un rituel qui le transforme en la réincarnation de son père. Dès cet instant, l'échange reprend son cours, bien que par le biais du fils aîné⁷. Il en est de même dans le cas d'un défunt prestigieux avec descendant, à ceci près que le prestige d'une personne met en avant sa descendance élevée, sa grande richesse ou encore sa bravoure, à la chasse comme à la guerre. Une descendance élevée assure quoi qu'il advienne la perpétuation prochaine, car interrompt provisoirement, de l'échange. Quant à la richesse et à la bravoure, elles sont sources potentielles d'offrandes pour la première, d'éloge pour la seconde. Le prestige garanti donc la perpétuation prochaine de l'échange, et surtout son accroissement qualitatif et quantitatif.

Les catégories musicales expriment donc l'idée d'un flux. Les pères et leurs enfants représentent les maillons par lesquels il s'écoule. L'idéal

maale est de perpétuer ce flux à l'infini afin de permettre à la vie de poursuivre son cours indéfiniment et, par voie de conséquence, garantir l'ordre social et sa reproduction.

Ces quatre catégories sont partiellement ou strictement distinctes sur le plan musical (cf. tableau 2) :

Guri amali s'oppose strictement aux trois autres catégories de par les techniques de jeu et les instruments utilisés : monodie vocale yodelée (alternance entre voix de corps et voix de tête), hétérophonie vocale yodelée, monodie voco-instrumentale yodelée, monodie instrumentale (flûte simple ou globulaire). *Amali* se distingue par certaines des techniques de jeu employées : monodie vocale sans ioulements, contrepoint voco-instrumental et contrepoint vocal et instrumental ; ainsi que les formations instrumentales mises en jeu : orchestres de flûtes à son unique et lyres.

La singularité de *yeepi amali* repose dans l'utilisation d'un membranophone en poterie, voire de trompes.

Par ailleurs, *amali* et *yeepi amali* ont en commun certaines techniques de jeu : monodie vocale avec ioulements et contrepoint vocal. C'est ce qui distingue *yeepi* de *yeepi amali*.

Enfin, *yeepi* partage avec la catégorie *yeepi amali* le hoquet vocal avec polyrythmie instrumentale et les tambours funéraires.

7. On pourra noter que c'est au défunt que l'on adresse ses louanges, quel que soit son sexe. Un défunt de sexe féminin tend en effet à devenir l'égal de l'homme, en qualité d'ancêtre. Dès lors qu'elle est ancestralisée, une femme possède le pouvoir de son époux, celui de bénir ou au contraire de maudire ses enfants, action qui influe sur leur destin.

<i>Guri amali</i>	<i>Amali</i>	
	<i>Hatsa aso amali</i>	<i>Mina aso amali</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Monodie vocale yodelée ou hétérophonie vocale yodelée (<i>gudi</i>) • Monodie voco-instrumentale yodelée (<i>nay malkiti</i>) • Monodie instrumentale (flûte simple <i>shulungo</i>, ou globulaire <i>umburko</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Monodie vocale sans ioulements (<i>geshi</i>) • Contrepoint voco-instrumental (orchestres de flûtes <i>pele</i>) • Contrepoint vocal et instrumental (lyres <i>golo</i>) • Contrepoint vocal (<i>hatsa aso kotsi</i>), accompagné ou non par des blocs de bois entrechoqués (<i>gaylo</i>), des outils agricoles ou des meules (<i>wontso</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Monodie vocale sans ioulements (<i>geshi</i>) • Contrepoint voco-instrumental (orchestres de flûtes <i>pele</i>) • Contrepoint vocal et instrumental (lyres <i>golo</i>) • Monodie vocale avec ioulements (<i>merti</i> et <i>sorayti</i>) • Contrepoint vocal (<i>mina aso kotsi</i>, <i>koyzitsi</i>, <i>ala</i> et <i>zoro</i>), accompagné ou non par des blocs de bois entrechoqués (<i>gaylo</i>), un hochet (<i>utubudo</i>), des outils agricoles ou des meules (<i>wontso</i>)

Tableau 2 : catégories et

Avec les techniques de jeu et les formations vocales et/ou instrumentales dont je viens de faire l'inventaire, sont apparues les *sous-catégories* musicales (voir les termes vernaculaires dans le tableau 2).

Remarquons au passage que poteries et tambours funéraires sont fabriqués et frappés par les tanneurs/batteurs qui jouent un rôle rituel dans la société. À l'inverse, le bois qui est travaillé par tous, est utilisé dans la fabrication des instruments qui entrent dans les catégories *amali* et *yeepe amali*.

Yeepi		Yeepi amali
Hatsa aso yeepi	Mina aso yeepi	
<ul style="list-style-type: none"> • Polyrythmie instrumentale (<i>geli</i>) • Monodie ou hétérophonie vocale non mesurée (<i>kaye</i>) • Hoquet vocal (<i>olize</i>) sans polyrythmie instrumentale 	<ul style="list-style-type: none"> • Polyrythmie instrumentale (<i>geli</i> et <i>goylitsi</i>) • Monodie ou hétérophonie vocale non mesurée (<i>kaye</i>) • Hoquet vocal (<i>olize</i>) avec polyrythmie instrumentale (membranophones en bois <i>darbe</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Polyrythmie instrumentale (<i>geli</i> et <i>goylitsi</i>) • Monodie ou hétérophonie vocale non mesurée (<i>kaye</i> et <i>be</i>) • Hoquet vocal (<i>olize</i>) avec polyrythmie instrumentale (membranophones en bois <i>darbe</i>, ou en poterie <i>oti</i>) • Contrepoint vocal (<i>dami</i>, <i>sio</i>, <i>ziya</i> et <i>dorba</i>), accompagné ou non par des bâtons entrechoqués, voire des trompes (<i>zaye</i>) • Monodie vocale avec ioulements (<i>sorayti</i>)

sous-catégories musicales

Les pièces

Les pièces musicales se répartissent dans une ou plusieurs de ces catégories et/ou sous-catégories. Dans le cas où elles se retrouvent dans des catégories ou sous-catégories différentes, leur “habillage” vocal ou instrumental change. C’est la formation vocale des pièces *non mesurées*, ou la formation instru-

mentale des pièces *mesurées*, qui diffère en fonction de la circonstance de jeu, quelle que soit la catégorie musicale concernée⁸. Les plages de ce disque ont été sélectionnées dans l’intention de restituer les grandes lignes du patrimoine musical des Maale traditionalistes de Bala et Makana. Les quelques

8. Deux exceptions à cela. *Kaye* reste inchangée car on considère que le contexte (deuil) reste le même. La formation vocale de *sorayti* ne change pas car il est question de louanges de défunts/ancêtres prestigieux quel que soit le contexte.

plages qui ont été enregistrées à Asheker, Lemo et Shabo (cf. carte p. 31) sont communes à l'ensemble du patrimoine maale.

1. Maale zoro

Tout chant contrapuntique comprend généralement trois ou quatre parties nommées. Ce chant enregistré à Guudo (Bala) a la particularité de se décomposer en cinq parties vocales distinctes. Il semblerait qu'il s'agisse d'un chant ancien. Les paroles parlent des ancêtres fondateurs des clans et des lignages maale.

2. Andalko

Deux jeunes adultes de Guudo (Bala) énumèrent alternativement leurs pères, mères, frères, sœurs et amis respectifs pour se donner de l'importance. Il est également question de transactions matrimoniales et des biens échangés au cours des mariages de certaines des personnes citées. En guise d'accompagnement, la chanteuse pince deux à deux les cordes d'une lyre à cinq cordes (*golo*). Le chanteur passe d'un registre en voix de tête au début de la pièce, à un registre en voix de corps vers la fin de celle-ci.

3. Abi

Les flûtistes de Guudo (Bala) exécutent la pièce la plus difficile du répertoire de flûtes. Les *pele* sont des flûtes de bambou à embouchure terminale simple, non aménagée. Le tuyau est fermé par le nœud du bambou et ne possède aucun trou de jeu. Chaque flûtiste produit

donc une formule rythmique sur une seule hauteur. Cette formule s'intercale entre celles des autres flûtistes de l'orchestre *Abi* signifie *le soleil*. On peut distinguer deux phases dans le cycle musical de cette pièce. Pendant la première, les flûtistes produisent des sons courts, ils tournent en rond en sautillant et se suivent en file indienne. La seconde est caractérisée par des sons plus longs durant lesquels les flûtistes dansent sur place. Au centre du cercle ou de l'arc de cercle, deux femmes frappent les blocs de bois (*gaylo*).

4. Dami

Cette pièce peut être jouée par des jeunes et les petits-enfants d'un défunt prestigieux lors des rites d'investiture d'un fils aîné au titre de *père* de maison, autrement dit pendant l'accession de ce fils à la *paternité* d'une chaîne *père-fils aînés*. Dans ce cas, la pièce est interprétée à l'extérieur de la maison endeuillée où se déroulent les activités rituelles. Les solistes chantent et frappent des bâtons au centre d'un cercle formé par le chœur. Mais cette pièce peut également être produite dans le cadre d'une circonstance non funéraire. Les bâtons laissent leur place aux blocs de bois entrechoqués (*gaylo*). C'est dans un tel contexte que cette pièce fut enregistrée à Asheker.

5. Irbe wala

De retour à Guudo, on entre dans l'intimité d'une mère et ses deux filles qui meulent des grains de maïs et de sorgho. Ce faisant, la

mère chante les louanges de ses pères, époux, frères et beaux-frères tandis que ses filles répètent inlassablement le refrain qui fait office d'ostinato. Elles marquent le rythme avec leurs pierres à moudre.

6. Haya haya bolado

Cette pièce est jouée par des enfants plus ou moins jeunes. Elle aurait été nouvellement introduite en pays maale. Selon les anciens, elle serait originaire du pays gofa, au nord. Elle est effectivement chantée dans ces régions septentrionales. Les solistes s'accompagnent parfois d'un jerricane. La danse est inspirée de l'*esketa*, danse traditionnelle des Amhara, l'une des trois ethnies majoritaires de l'Éthiopie. Cette pièce fut enregistrée à Guudo, le soir où un père rendit visite à sa fille nouvellement mariée dans la demeure de son époux et de ses beaux-parents.

7. Nay malkiti

Cette pièce ne porte pas de nom. La flûte en corne de caprin sauvage, *nay malkiti* (litt., *malkiti d'enfant*), est jouée par les jeunes bergers. Le flûtiste utilise l'extrémité la plus large pour produire le son. Il lui est possible d'obtenir deux hauteurs différentes selon qu'il bouche ou non le trou de jeu qui se trouve à l'extrémité la plus étroite de la corne. L'originalité de la technique de jeu est due à l'alternance entre sons vocaux et instrumentaux, la technique vocale étant caractérisée par l'emploi de yodel. L'enregistrement fut réalisé dans le village Bala (Bala).

8. Gaade

Cette pièce a été enregistrée à Mashala (Bala). La soliste est la fille de Ayfano Kansara, le *père de la région* Bala. Le chœur chante en hétérophonie voire en mouvements parallèles. Ce chant accompagne tous les rites de passage féminins : naissance, mariage, les rites *geli*, *laali maitsi*, un moment critique du rituel *kessi*...

9. Meni merti

Ce vieil aveugle de Dufa (Bala) chante l'éloge de ses héros lignagers, chasseurs de buffle. Un second chanteur intervient par moments. C'est pour eux l'occasion de se livrer à des joutes vocales. Leurs interventions sont ponctuées par les ululements des femmes de la maison.

10. Alo be

On reste à Dufa. De jeunes adolescentes chantent tout en sarclant les champs de maïs nouvellement semé. On pourra entendre le son des bêches qui rythment leur polyphonie.

11. Shulungo

Shulungo est le nom d'une flûte simple de bambou. Son embouchure terminale est droite, et non pas biseautée. Elle possède quatre trous de jeu. Cet instrument, qui aurait tendance à disparaître, est utilisé par les filles uniquement, lorsqu'elles surveillent les champs et les protègent des animaux sauvages et domestiques. Je n'ai eu l'occasion de l'ob-

server qu'une seule fois, à Koybe (Bala), où j'ai pu l'enregistrer.

12. Alelo

Gastaka est un petit village situé à flanc de montagne, au nord-est du pays maale. Les solistes du lignage Goji louent leurs *pères* lignagers et territoriaux. Elles sont placées au centre du cercle et frappent des blocs de bois. Le chœur qui les encercle chante en canon.

13. Ank'ado

Ank'ado signifie *le petit père*. Cette berceuse fut chantée à Mashala (Bala) par une vieille femme du lignage Kajo.

14. Are indo (pele)

Cette pièce a été enregistrée à Kuli Boka (Bala). Les flûtes sont jouées le plus souvent par des garçons ou des adolescents masculins. Les filles, les femmes et les plus vieux se mêlent parfois à l'orchestre. Des femmes entrechoquent des blocs de bois et font face aux flûtistes qui se déplacent en ligne, d'avant en arrière.

15. Are indo (golo)

Cette pièce vocale et instrumentale est une seconde version de la pièce entendue sur la plage précédente, à la différence près qu'elle est jouée par deux lyres et chantée par six chanteurs. Elle est interprétée ici par le *père* de la sous-région Mashala de la région Bala, certains de ses *enfants* lignagers et un voisin.

Les instrumentistes utilisent un plectre pour gratter les cordes de leur lyre.

16. Salo

Cette pièce peut être chantée lors des rituels qui ont trait au deuil des héros ou des femmes de héros, chasseurs de léopard. Les paroles font allusion à la robe tachetée du trophée de chasse. Cette pièce peut également être jouée dans une circonstance non funéraire. C'est dans ce cadre que s'insère cet enregistrement effectué à Asheker.

17. Durungo

Cette polyphonie sifflée par des habitants de Dufa ressemble fortement à celle enregistrée en 1968 par Jean Jenkins chez les Maji, qui se trouvent plus à l'Ouest. Cette pièce peut aussi bien être sifflée qu'exécutée par un ensemble de flûtes.

18. Irbo nay koyzi

Nous retrouvons les chanteurs de la page 8 enregistrés à Mashala (Bala). Chœur et soliste louent les *pères* du clan Irbo, et plus particulièrement Ayfano Kansara qui est à la fois le *père* de la région Bala et le *père* du lignage Kurtumi, l'un des lignages qui composent le clan Irbo.

19. Be ta belio suivi de Olize

On entre dès à présent dans la sphère des funérailles. *Be ta belio* (litt., *Be* [idéophone reproduisant le meuglement des zébus] *mon allié amical*) est chanté uniquement par les alliés

amicaux du défunt pendant les rituels associés au deuil. Cette pièce est suivie du hoquet vocal tuilé *olize*. On entend les tambours funéraires qui sont frappés par les batteurs/tanneurs.

20. Kaye

Kaye n'est pas un nom de pièce mais celui d'une technique de déplorations qui consiste à louer le défunt.

21. Sorayti

Ce chant est presque toujours joué avant et/ou après les pièces des sous-catégories *koy-zitsi* et *dorba* qui, sur le plan musical, sont identiques. Lorsqu'elles se suivent, la thématique de l'éloge reste la même. Plusieurs solistes masculins interviennent un à un. Ils peuvent se livrer à des joutes chantées. Leurs interventions sont non seulement ponctuées par des uléments féminins mais aussi par l'approbation chantée des hommes.

22. Makanka dorba

On retrouve avec cette pièce, la musique de la page 18. La circonstance n'étant pas la même, les instruments accompagnateurs et les paroles sont différents. On est plongé dans la sphère du deuil, lors de l'investiture du fils aîné du défunt en tant que nouveau *père* de maison. Cette pièce signale l'entrée du *père* lignager de ce fils aîné dans la maison de ce dernier. Ce père étant de surcroît *père* de la région Makana, des trompes accompagnent son arrivée. La pièce

Makanka dorba est en quelque sorte "l'hymne régional" de la région Makana.

23. Otsa

Au terme de ce même rituel, après avoir levé le deuil et investi le nouveau *père* de ses fonctions, ce dernier prodigue des bénédictions à l'égard de ses nouveaux *enfants*. Il est suivi par son guide rituel. Tout le monde se tient assis, la paume des mains tournée vers le ciel. Les clans se répartissant en deux moitiés, les membres de la moitié Raggi commencent les bénédictions, ceux la moitié Karazi finissent les bénédictions. Le chœur reprend le verbe de chaque phrase énoncée par le soliste.

HUGO FERRAN

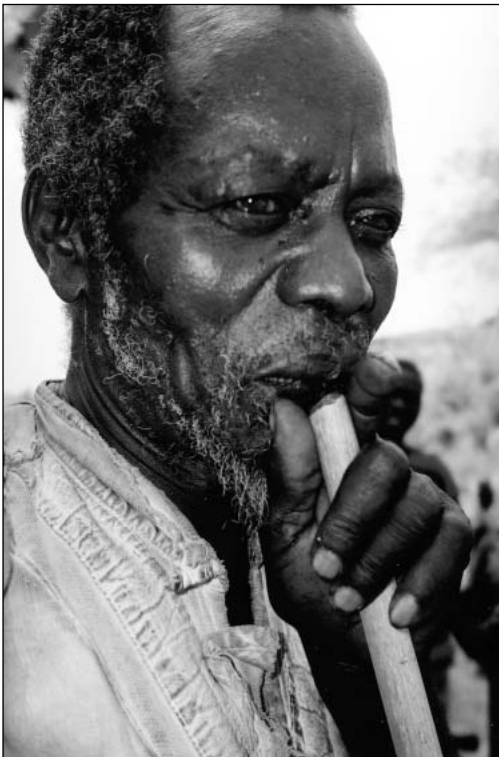
Bibliographie et discographie

CENTRAL STATISTICAL AUTHORITY – 1996, *The 1994 Population and Housing Census of Ethiopia, Results at the Country Level*, Addis Ababa.

DONHAM, L.D. – 1999, *Marxist Modern. An ethnographic History of the Ethiopian Revolution*, Los Angeles, University of California Press.

JENKINS, J. – 1994, *Éthiopie, Polyphonies vocales et instrumentales*, Paris, Ocora Radio France OCR 44.

TORNAY, S. – *Les fusils jaunes, Générations et politique en pays nyangatom (Éthiopie)*, Nanterre, Société d'ethnologie.



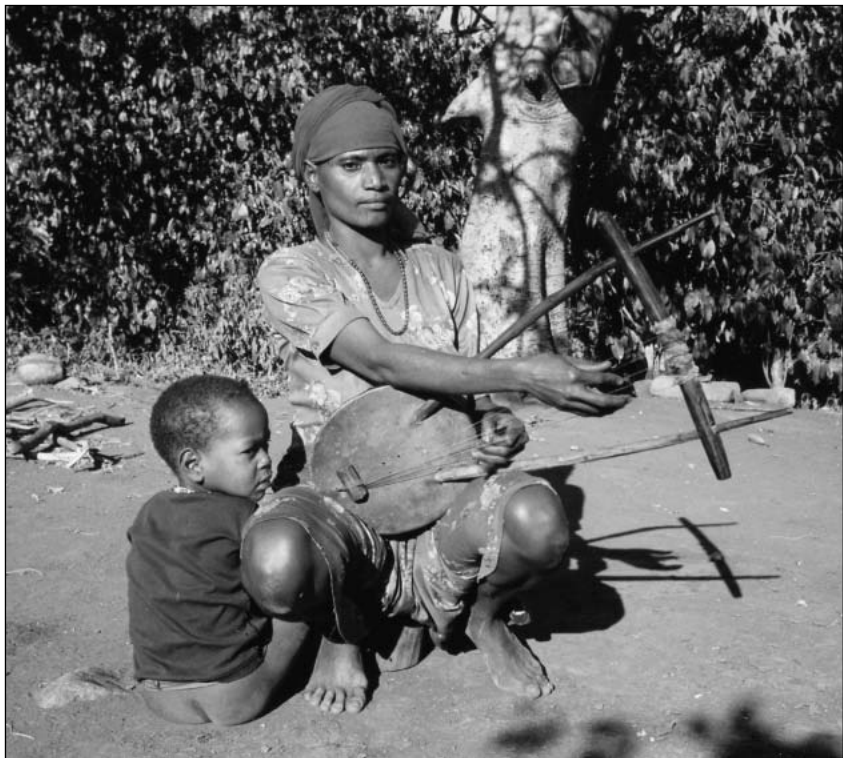
Umbule Gaatse
Katisere (Bala)



Joueuses de *gaylo* et flûtiste / *Gaylo* players and flute player
Katisere (Bala)



Orchestre de flûtes de bambou *pele* / Bamboo flutes (*pele*) orchestra, Dufa (Bala)



Joueuse de lyre / lyre player
Mashala (Bala)



Kutsho warkane, "siffler avec les mains" / "to whistle with the hands"
Dufa (Bala)

Southern Ethiopia

MUSIC OF THE MAALE

Praises and blessings

The southern half of Ethiopia has a high concentration of ethnic groups. Of the eighty ethnic groups in the country, more than forty were gathered in 1994 in the State of the Southern Nations, Nationalities and Peoples of the Federal Democratic Republic of Ethiopia (SNNP on the map, p. 31). The Maale society, an integral part of this diverse state, is contained within a twenty by thirty kilometre territory at altitudes of between 900 and 2,800 metres. Linguists place the Maale language in the south Omoto branch of the Omotic family. It is said to be spoken by more than 46,000 people¹. There are four different cultural and dialect areas. These recordings focus on the music of the central area, which represents the geographical, political and religious heart of the country (see the Bala and Makana regions on the map), at the expense of the peripheral areas. The Maale society bears the name of the dominant caste of agro-pastoralists. This caste is distinguished from two castes of

craftsmen, potters and tanners/drummers on the one hand, and blacksmiths on the other, although agriculture and pastoralism are now practiced by all. These three sedentary castes thus have mixed economies that also include activities such as beekeeping, gathering, hunting (or fishing) and pillaging. The products of agriculture (maize, sorghum, *teff*^{2*}, sweet potatoes, beans) represent the primary means of subsistence however, with livestock reserved for rituals or matrimonial exchanges. A man can marry several times if the size of his herd allows him to do so. The members of the craftsmen castes are considered by the Maale as *impure* people or even people who are dangerous for the fertility of men, women, their land and their herds. They are nonetheless indispensable because they are complementary within daily and ritual life. Officially, they do not own their land and houses. The Maale let them live with them free of charge as long as they live grouped in communities.

1. CSA, 1996.

2. *Teff (Eragrostis abyssinica)* is a grain endemic to Ethiopia.

* For an easier reading, Maale words are transliterated in the English system.

Craftsmen born in the Maale region still consider themselves Maale however.

While they are a minority, they can be seen as supra-ethnic groups because of the links by marriage that exist with the craftsmen of neighbouring societies. For example, most Bala craftsmen are related to the Ari craftsmen, their western neighbours. They know Maale music as well as all or part of the Ari musical heritage. Furthermore, the tanners/drummers play a specific ritual role during funeral ceremonies. As their name

indicates, they play the funeral drums that *make the Maale cry*.

Social cohesion was provided until the end of the 19th century by those whom the Maale call their territorial and genealogical *fathers*. Today, traditionalists live alongside evangelical protestant Christians, orthodox mono-physisite Christians, Sunni Muslims, and *azazo* Syncretists. This CD seeks to illustrate the musical heritage of the Maale traditionalists of the Bala and Makana regions (see map, page 31).

Musical meaning

For the Maale traditionalists, words have a deterministic power. They produce an impact on the natural world, to which human beings belong. Saying, speaking, and pronouncing mean expressing what was, is or inescapably will be. Language and manners of speaking are never used or taken lightly. It is the whole world of sound that must be reconsidered in cultural terms, not just linguistic expression. The blowing of the wind, the rumble of thunder, the lapping of rain, the cries and songs of wild or domesticated animals, music, instrumental sounds, human voices with or without meaning, sung or declaimed, etc., all sound phenomena have an influence on the world. But while natural sounds are unforeseeable,

human sonorities are controllable. That is what gives them their power.

The Maale distinguish the sound production of fathers from that of their children. That of fathers has the power to influence the destiny of their children. To receive the benefit of paternal blessings, children have a duty to *nourish their fathers with words, to make them known*, to praise them, to sing and to play music in their honour. There is therefore a sound exchange between fathers and children: children make offerings to their fathers who, in return, are obliged to bless their progeny. In this sense, and to use the expression of S. Tornay, “the ascending flow of offerings is balanced by the descending flow of blessings”³.

3. Tornay, 2001, 313.

The Maale see certain ancestors as the first people to have taken possession of all or a part of the territory. They receive the titles of *father of the country*, *father of the region* and *father of the sub-region*⁴. Each individual therefore recognises several *fathers* of whom he claims to be *the child*. He considers himself *the child of the father* of his sub-region, but also as *the child of the father* of his region, and as *the child of the father* of his country, in other words the *father* of all of the Maale. The possession of a territory is thus intimately linked to the notion of paternity. The *children* direct their sound production to their *territorial fathers* who, in return, bless their children.

Lastly, some thirty or so ancestors are seen as the first links in the Maale genealogical chains. Each of them is the *head* of a clan. In other words, the members of a clan recognise one of them as their absolute *father*, their founding ancestor. For the Maale, the person of the father is reincarnated in that of the oldest son of his first wife and so on. A father-oldest son chain is progressively created. This chain, which stretches to each generation, symbolises the founder of the clan, the original *father*. All younger brothers separate from this original

chain to form their own chains. It is said that the members of this second chain are the *children* of the members of the first, their *fathers*. Over time, we see the formation of a multitude of *father-oldest son* chains. The notion of paternity thus symbolises the chain of life, the chain of being. Once again, the *children* direct their sound offerings to their *fathers* who, in return, bless their progeny. But this time it is genealogical rather than territorial *fathers* and *children*.

In short, the Maale make a clear distinction between offerings and blessings. Children praise their fathers. Fathers bless their children. As a father is always the child of his father, we can understand that there is never a Maale who doesn't give. But the nature of offerings differs depending on whether the musician/donor is a baby⁵, a girl, a boy, a mother, a father, a grandmother, a grandfather, a bond friend, a hero or the wife of a hero. The praise can be made by the human voice as well as by instrumental sounds. The fact that there are no words doesn't mean that there is no praise.

4. These titles are hereditary and transmitted from father to son.

5. Female and male babies praise their fathers through the people who rock them. When a lullaby (*geshi*, literally 'making to say') is sung to a baby, it is said that the person is "making the baby talk." In other words, the praise is given in his place.

The categories

Guri amali is reserved for young children who don't yet know how to praise their fathers. The music and the words that they express therefore have no effect on their futures. This category may be performed in any non-ritual circumstances except for mourning.

With the pieces of the *amali* category, the singers and musicians praise their fathers. By making a name for their fathers, these children act indirectly on their futures. *Amali* is played in all circumstances except for mourning. The Maale distinguish music

of children (*hatsa aso*), who don't yet know how to praise their fathers very well, from that of fathers and mothers (*mina aso*) who are experienced at the art of praise.

The *yeepi* category is associated with the mourning of a deceased person without a descendant (*hatsa aso*) or with a descendant (*mina aso*). The singers and musicians praise the deceased person.

Lastly, the category *yeepi amali* praises prestigious deceased people: grandfathers, grandmothers, heroes, wives of heroes, bond friends.

	<i>Guri amali</i>	<i>Amali</i>		<i>Yeepi</i>		<i>Yeepi amali</i>
		<i>Hatsa aso amali</i>	<i>Mina aso amali</i>	<i>Hatsa aso yeepi</i>	<i>Mina aso yeepi</i>	
Donors / Praise givers	None ⁶	Children	Fathers and mothers	Everyone	Children and bond friends of the deceased	Everyone
Receivers and/or Givers of blessings	None	Fathers		Deceased without descendant	Deceased with descendant	Prestigious deceased

Table 1 : the categories of offerings

In daily life, young children do not praise their parents. There is no exchange.

However, the praise is partially accomplished by older children (*hatsa aso*) and completely

6. The musicians are young children.

by fathers and mothers (*mina aso*). The exchange occurs in both of these cases. In the event of the death of a person without any descendants, the exchange ends forever. If the deceased person has an oldest son, the exchange is interrupted temporarily until this son undergoes a ritual that transforms him into the reincarnation of his father. As of that instant, the exchange resumes, but through the oldest son⁷. The same is true for a prestigious deceased person with a descen-

dant, except that the prestige of a person puts forward his distinguished lineage, his great riches or his bravery, in hunting as in war. Whatever happens, a distinguished lineage ensures the next perpetuation of the exchange that was temporarily interrupted. Richness and bravery are potential sources of offerings in the former case and of praise for the latter. Prestige thus ensures the next perpetuation of the exchange, *and especially its qualitative and quantitative growth.*

<i>Guri amali</i>	<i>Amali</i>	
	<i>Hatsa aso amali</i>	<i>Mina aso amali</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Yodelled vocal monody or yodelled vocal heterophony (<i>gudi</i>) • Yodelled vocal-instrumental monody (<i>nay malkiti</i>) • Instrumental monody (simple flute, <i>shulungo</i>, or globular flute, <i>umbur-ko</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocal monody without ululations (<i>geshi</i>) • Vocal-instrumental counterpoint (orchestras of flutes <i>pele</i>) • Vocal and instrumental counterpoint (lyres <i>golo</i>) • Vocal counterpoint (<i>hatsa aso kotsi</i>), accompanied or not by wood blocks knocked together (<i>gaylo</i>), agricultural tools or grindstones (<i>wontso</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Vocal monody without ululations (<i>geshi</i>) • Vocal-instrumental counterpoint (orchestras of flutes <i>pele</i>) • Vocal and instrumental counterpoint (lyres <i>golo</i>) • Vocal monody with ululations (<i>merti</i> and <i>sorayti</i>) • Vocal counterpoint (<i>mina aso kotsi</i>, <i>koyzitsi</i>, <i>ala</i> and <i>zoro</i>), accompanied or not by wood blocks knocked together (<i>gaylo</i>), a rattle (<i>utubudo</i>), agricultural tools or grindstones (<i>wontso</i>)

Table 2 : musical categories and sub-categories

The musical categories express the idea of flow. Fathers and their children represent the links through which it flows. The Maale ideal is to perpetuate this flow infinitely in order to let life continue on its course indefinitely and to thus maintain the social order and its reproduction.

These four categories are partially or strictly distinct in musical terms (see table 2 below): *Guri amali* is clearly distinguished from the other three categories by the playing tech-

niques and the instruments used: yodelled vocal monody (alternation between chest voice and head voice), yodelled vocal heterophony, yodelled vocal-instrumental monody, instrumental monody (simple or globular flute).

Amali is distinguished by some of the playing techniques used: vocal monody without ululations, vocal-instrumental counterpoint and vocal and instrumental counterpoint; as well as the instrumental ensembles involved: orchestras of single-sound flutes and lyres.

<i>Yeepi</i>		<i>Yeepi amali</i>
<i>Hatsa aso yeepi</i>	<i>Mina aso yeepi</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • Instrumental polyrhythms (<i>geli</i>) • Non-metric vocal monody or heterophony (<i>kaye</i>) • Vocal interlocking parts (<i>olize</i>) without instrumental polyrhythms 	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumental polyrhythms (<i>geli</i> and <i>goylitsi</i>) • Non-metric vocal monody or heterophony (<i>kaye</i>) • Vocal interlocking parts (<i>olize</i>) with instrumental polyrhythms (wood membranophones, <i>darbe</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumental polyrhythms (<i>geli</i> and <i>goylitsi</i>) • Non-metric vocal monody or heterophony (<i>kaye</i> and <i>be</i>) • Vocal interlocking parts (<i>olize</i>) with instrumental polyrhythms (wood, <i>darbe</i>, or pottery, <i>oti</i>, membranophones) • Vocal counterpoint (<i>dami</i>, <i>sio</i>, <i>ziya</i> and <i>dorba</i>), accompanied or not by sticks knocked together, or horns (<i>zaye</i>) • Vocal monody with ululations (<i>sorayti</i>)

7. The praise is directed to the deceased person regardless of their sex. A deceased woman tends to become the equal of a man, as an ancestor. Once she becomes an ancestor, a woman takes on the power of her husband, that of being able to bless or on the contrary curse his children, which influences their destiny.

The singularity of *yeepe amali* is in the use of a pottery membranophone, or horns. Furthermore, *amali* and *yeepe amali* have certain playing techniques in common: vocal monody with ululations and vocal counterpoint. This is what distinguishes *yeepe* from *yeepe amali*. Lastly, *yeepe* shares with the category *yeepe amali* the vocal interlocking parts with instrumental polyrhythms and funeral drums. Along with the playing techniques and the

vocal and/or instrumental formations that I have just inventoried, musical *sub-categories* also appeared (see the vernacular terms in table 2).

Let us note in passing that funereal pottery and drums are made and played by the tanners/drummers who play a ritual role in the society. Wood, worked by everyone, is used in the making of instruments in the *amali* and *yeepe amali* categories however.

The pieces

The musical pieces are divided into one or several of these categories and/or sub-categories. When they are found in different categories or sub-categories, their vocal or instrumental “appearance” changes. The vocal formation of *non-metric* pieces and the instrumental formation of *metric* pieces differ as a function of the playing circumstances, regardless of the musical category involved⁸.

The tracks of this CD were selected in order to show the main features of the musical heritage of the Maale traditionalists of Bala and Makana. The few tracks recorded in Asheker, Lemo and Shabo (see map) are common to the entire Maale heritage.

1. Maale zoro

All contrapuntal songs generally have three or four named parts. This song, recorded in Guudo (Bala), has the particularity of being broken down into five distinct vocal parts. It seems to be a very old song. The words speak of the founding ancestors of the Maale clans and lineages.

2. Andalko

Two young adults from Guudo (Bala) list in alternation their respective fathers, mothers, brothers, sisters and friends to make themselves seem important. They also sing of matrimonial transactions and goods exchanged for the weddings of some of the people mentioned. By way of accompaniment, the

8. There are two exceptions to this. *Kaye* remains unchanged because it is considered that the context (mourning) remains the same. The vocal formation of *sorayti* does not change because it involves praise of prestigious deceased people/ancestors regardless of the context.

female singer plucks the strings of a five-string lyre (*golo*) two-by-two. The male singer moves from head voice at the beginning of the piece to chest voice towards the end.

3. Abi

Guudo (Bala) flute players perform the most difficult piece in the flute repertoire. *Pele* are bamboo flutes with simple, unshaped end openings. The tube is closed by a knot in the bamboo and has no finger holes. Each flute player plays a rhythmic pattern on a single note. This pattern is interlocked with the patterns of the other flutists of the orchestra. *Abi* means *the sun*. We can distinguish two phases in the musical cycle of this piece. In the first, the flute players make short sounds, they turn in circles hopping and follow each other in single file. The second is characterised by longer sounds during which the flute players dance in place. In the centre of the circle or the arc of the circle, two women hit wood blocks (*gaylo*).

4. Dami

This piece can be played by young people and the grandchildren of a prestigious deceased person during rites of investiture of an oldest son as *father* of the house, in other words, during the accession of this son to *paternity* in a *father-oldest son* chain. In this case, the piece is played outside of the house in mourning where the ritual activities are held. The soloists sing and hit sticks in the centre of a circle formed by the

choir. But this piece may also occur in non-funereal circumstances. The sticks are replaced with wood blocks that are knocked together (*gaylo*). This piece was recorded in Asheker in such a context.

5. Irbe wala

Returning to Guudo, we find a mother and her two daughters who are grinding maize and sorghum. As they do this, the mother sing praises of her fathers, husbands, brothers and brothers-in-law while her daughters tirelessly repeat the refrain that acts as an ostinato. They mark the rhythm with their grindstones.

6. Haya haya bolado

This piece is played by fairly young children. It is said to have been newly introduced into the Maale regions. According to the older people, it is originally from the Gofa region in the north. It is indeed sung in these northern regions. The soloists sometimes accompany themselves with a jerrycan. The dance is inspired by the *eskesta*, a traditional dance of the Amhara, one of the three majority ethnic groups of Ethiopia. This piece was recorded in Guudo on an evening when a father went to visit his newly-married daughter at the home of her husband and his in-laws.

7. Nay malkiti

This piece does not seem to have a name. The flute made of wild goat horn, *nay malk-*

iti (literally, *child's malkiti*), is played by young shepherds. The flute player uses the widest extremity to produce the sound. He can obtain two different pitches depending on whether or not he covers the finger hole on the narrowest end of the horn. The originality of the playing technique lies in the alternation between vocal and instrumental sounds, the vocal technique characterised by the use of yodelling. The recording was made in the village of Bala in the region of the same name.

8. Gaade

This piece was recorded in Mashala (Bala). The soloist is the daughter of Ayfano Kansara, the *father of the Bala region*. The choir sings in heterophony or even in parallel movements. This song accompanies all feminine rites of passage: birth, marriage, the *geli* rites, *laali maitsi*, a critical moment of the *kessi* ritual, etc.

9. Meni merti

This old blind man from Dufa (Bala) sings the praises of the heroes (buffalo hunters) of his lineage. A second singer comes in from time to time. This gives them an opportunity to engage in some vocal sparring matches. Their singing is punctuated by the ululations of the women of the house.

10. Alo be

We are still in Dufa. Young adolescent girls sing as they weed the fields of newly-sown

maize. We can hear the sounds of the spades that add a rhythm to their polyphony.

11. Shulungo

Shulungo is the name of a simple bamboo flute. Its end mouthpiece is straight, not bevelled. It has four finger holes. This instrument, which is said to be dying out, is only used by girls when they watch over the fields and protect them, mainly from birds, livestock and wild animals. I only observed this once, in Koybe (Bala), where I recorded this.

12. Alelo

Gastaka is a small village located on a mountainside, in the northeast of the Maale region. The soloists of the Goji lineage praise their lineage and territorial *fathers*. They are at the centre of the circle and strike wood blocks. The choir that encircles them sings in canon.

13. Ank'ado

Ank'ado means *the little father*. This lullaby was sung to Mashala (Bala) by an old woman of the Kajo lineage.

14. Are indo (pele)

The flutes are most often played by boys or male adolescents. Girls, women and older men sometimes join in with the orchestra. Women knock blocks of wood together and face the flute players who move in line, forward and backward. I recorded this piece in Kuli Boka (Bala).

15. Are indo (golo)

This vocal and instrumental piece is a second version of the piece heard on the preceding track, except that it is played by two lyres and sung by six singers. It is performed here by the *father* of the Mashala sub-region of the Bala region, some of his lineage *children* and a neighbour. The instrumentalists use a plectrum to scrape the strings of their lyres.

16. Salo

This piece may be sung during rituals involving mourning for heroes or wives of heroes, the ones who killed leopards. The words allude to the spotted coat of the hunting trophy. This piece can also be played in non-funeral circumstances. This recording made in Asheker is an example of such a case.

17. Durungo

This polyphony whistled by the inhabitants of Dufa is very similar to the one recorded in 1968 by Jean Jenkins among the Maji, who live further to the West. This piece can also be freely whistled or played by a flute ensemble.

18. Irbo nay koyzi

We hear again the singers from the track 8 recorded in Mashala (Bala). The choir and soloist praise the *fathers* of the Irbo clan, and especially Ayfano Kansara who is both the *father* of the Bala region and the *father* of the Kurtumi lineage, one of the lineages that make up the Irbo clan.

19. Be ta belio followed by Olize

We now enter the world of funeral rituals. *Be ta belio* (literally, *Be* [ideophone reproducing the mooing of zebus] *my bond friend*) is only sung by the bond friends of the deceased person during the rituals associated with mourning. This piece is followed by the overlapping vocal interlocking parts *olize*. We hear funeral drums that are played by the drummers/tanners.

20. Kaye

Kaye is not the name of a piece but rather of a technique of deploring that involves praising the deceased person.

21. Sorayti

This song is almost always played before and/or after the pieces of the *koyzitsi* and *dorba* sub-categories which, in musical terms, are identical. When they follow each other, the theme of the praise remains the same. Several male soloists come in one by one. They may engage in singing sparring matches. Their singing is punctuated by the women's ululations and simultaneously by the approval sung by the men.

22. Makanka dorba

We again find the music of track 18 in this piece. As the circumstances are not the same, the accompanying instruments and the words are different. We are plunged into the world of mourning, during the investiture of

the oldest son of the deceased man as the new *father* of the house. This piece signals the entry of the *father* of the lineage of this oldest son into the house of the latter. As this father is also the *father* of the Makana region, horns accompany his arrival. The piece *Makanka dorba* is almost the “regional anthem” of the Makana region.

23. Otsa

At the end of this same ritual, after the end of the mourning and the investing of the new *father* with his functions, the new *father* blesses his new *children*. He is followed by his ritual guide. Everyone is seated, the palms of their hands turned up to the sky. Each clan is divided in two halves. The members of the Raggi half begin the

blessings, those of the Karazi half finish the blessings. The choir repeats the last words of each phrase sung by the soloist.

HUGO FERRAN

Bibliography and discography

CENTRAL STATISTICAL AUTHORITY – 1996, *The 1994 Population and Housing Census of Ethiopia*, Results at the Country Level, Addis Ababa.

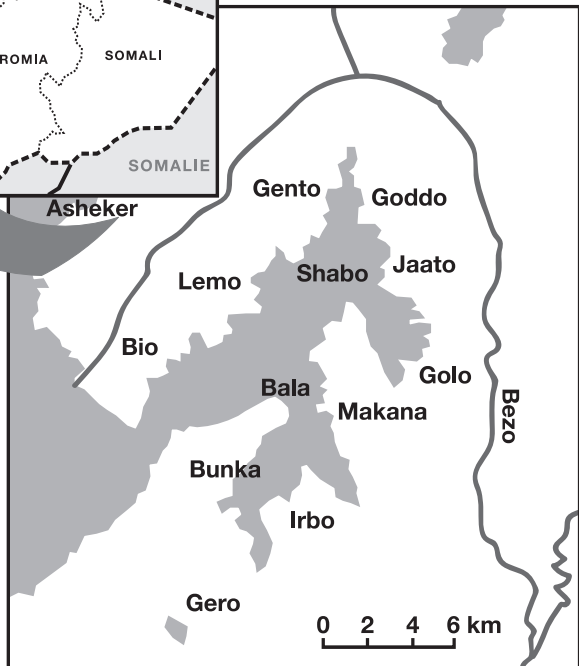
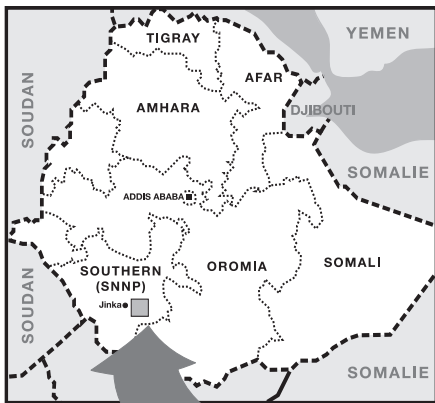
DONHAM, L.D. – 1999, *Marxist Modern. An ethnographic History of the Ethiopian Revolution*, Los Angeles, University of California Press.

JENKINS, J. – 1994, *Éthiopie*, Polyphonies vocales et instrumentales, Paris, Ocora Radio France OCR 44.

TORNAY, S. – *Les fusils jaunes*, Générations et politique en pays nyangatom (Éthiopie), Nanterre, Société d'ethnologie.

Jeune berger.
Young shepherd.
Village Bala (Bala)







ETHIOPIE MERIDIONALE • MUSIQUE DES MAALE

SOUTHERN ETHIOPIA • MUSIC OF THE MAALE

Eloges et bénédictions Praises and blessings

1. Maale zoro (chant à 5 voix / 5-part singing)	2'43"
2. Andalko (chant et lyre <i>golo</i> / singing and <i>golo</i> lyre)	5'03"
3. Abi (orchestre de flûtes <i>pele</i> / orchestra of <i>pele</i> flutes)	3'59"
4. Dami (chant / song)	4'01"
5. Irbe wala (chant de meule / grinding song)	2'36"
6. Haya haya bolado (chant / song)	2'46"
7. Nay malkiti (flûte / flute)	0'51"
8. Gaade (chant / song)	4'07"
9. Meni merti (joute vocale / vocal sparring match)	3'28"
10. Alo be (chant / song)	2'07"
11. Shulungo (flûte / flute)	0'58"
12. Alelo (chant en canon / song in canon)	3'33"
13. Ank'ado (berceuse / lullaby)	1'28"
14. Are indo [pele] (orchestre de flûtes <i>pele</i> / orchestra of <i>pele</i> flutes)	3'41"
15. Are indo [golo] (chant et lyres <i>golo</i> / singing and <i>golo</i> lyres)	4'56"
16. Salo (chant / song)	3'03"
17. Durungo (polyphonie sifflée / whistled polyphony)	1'34"
18. Irbo nay koyzi (chant / song)	3'48"
19. Be ta belio & Olize (chants de funérailles / funeral songs)	4'39"
20. Kaye (déploration / deploration)	1'15"
21. Sorayti (joute vocale / vocal sparring match)	1'17"
22. Makanka dorba (chant et trompes / singing and horns)	2'39"
23. Otsa (bénédiction / blessing)	3'01"

total : 68'27"

Produite par INEDIT, la collection **Terrains** se consacre exclusivement à la publication d'enregistrements réalisés par des ethnomusicologues pendant leurs missions de terrain.
Produced by INEDIT, the **Terrains** series concentrates exclusively on publishing field recordings by ethnomusicologists.