

le chant des enfants du monde vol. 1

children's songs from around the world

GUINÉE • SÉNÉGAL



GUINÉE le chant des enfants SÉNÉGAL du monde

children's songs from around the world

«Car la musique, forme en mouvement, ne se laisse pas assimiler à un langage.
Ailleurs comme ici, elle organise le temps par le son, elle exprime, émeut.»

FRANÇOIS PICARD

Les musiques traditionnelles qui arrivent par vagues de presque toutes les régions du monde sont souvent, si ce n'est exclusivement, des musiques d'adultes. Or, que savons-nous des musiques des enfants d'Asie, d'Afrique, d'Amérique latine ou d'Océanie ? Quelles sont les chansons de ces jeunes ? Où et comment les apprennent-ils ? Quand les chantent-ils ? Les documents apportant des réponses à ces questions sont encore peu nombreux et, de plus, les enregistrements sur le terrain sont rares.

Animé par un intérêt pour ce type de musique, j'ai parcouru, avec persévérance et patience, les routes et les chemins de plus de vingt pays de diverses régions du monde pour écouter et recueillir, micro en mains, des musiques, des voix et des paroles d'enfants.

Ces interrogations sont aussi les fondements d'une réflexion sur quelques aspects des pratiques musicales des enfants, sur leurs fonctions aux plans social, rituel, culturel. Très tôt, au-delà des premières réponses attendues, j'ai appris que le fait d'ouvrir les oreilles au chant des enfants du monde, c'est aussi se mettre à l'écoute des rythmes quotidiens de leur vie. Et se laisser émuvoir.

Traditional music, which comes in waves from almost every region of the world is often, if not exclusively, adult music. But what do we know of children's music from Asia, Africa, Latin America, or Oceania ? What are these youngsters' songs ? Where and when do they learn them ? When do they sing them ? There are still very few documented answers to these questions and a scarcity of on-site recordings.

Urged on by an interest in this type of music, I have patiently and persistently traveled the length and breadth of over twenty countries in different regions of the world to listen to and to collect, microphone in hand, children's music, voices, and lyrics.

The questions raised above also entail the consideration of certain aspects of children's musical practices as well as their social, ritual, and cultural functions. Shortly after the first few expected responses, I learned that opening one's ears to children's songs from around the world meant listening to and letting one's self be moved by the rhythms of their daily lives.

LES CHANTEURS ET LES CHANTEUSES

Dans ce premier volume les chanteurs et les chanteuses sont des jeunes — plus de filles que de garçons — de Guinée et du Sénégal âgés de 5 à 14 ans qui ont eu relativement peu accès aux musiques populaires occidentales, qui ne font pas partie de groupes choraux institués et qui chantent dans leur langue maternelle, sans aide-mémoire, les chants de leur patrimoine. Quand le type de chansons l'impose, des adultes chantent avec les enfants à titre de solistes ou d'accompagnateurs.

Les lieux de contacts privilégiés avec les enfants ont été les écoles primaires, les maisons familiales — de la cour extérieure à la chambre à coucher —, les places de villages, les places de jeux. Mais au-delà des approches planifiées et des autorisations officielles, le hasard a été, à plusieurs reprises, le complice heureux des enregistrements.

CHANSONS D'ENFANTS OU CHANSONS D'ADULTES ?

Par leur contenu, ces chansons appartiennent au monde des adultes, mais par leur usage et leur structure, elles traduisent vraiment l'univers des enfants. Adultes et enfants sont intimement unis dans les gestes du quotidien et la musique qui accompagne ces gestes est la propriété de tous sans considération d'âge. La plupart des pièces du répertoire d'enfants sont issues de textes oraux et de thèmes mélodiques et rythmiques transformés, simplifiés, adaptés, voire arrachés à la vie de tous les jours. Les chansons varient en fonction des interprètes, des événements et... des trous de mémoire que l'on comble spontanément.

THE SINGERS

In this first volume the singers are youngsters between 5 and 14 years old — more often girls than boys — from Guinea and Senegal, who have had relatively little access to popular western music, who do not belong to institutional choir groups, and who sing in their mother tongue, without memory aids, songs of their heritage. When the type of song requires it, adults sing along either as soloists or as accompanists.

The preferred places to meet with the children were primary schools, homes — from backyards to bedrooms —, village squares, and playgrounds. However, beyond the planned approaches and the official authorizations, it was chance that on many occasions made the recordings possible.

CHILDREN'S SONGS OR ADULTS' SONGS ?

By their contents, the songs belong to the adult world, but by their use and their structure, they really translate the children's universe. Adults and children are intimately united in their daily activities and the music which accompanies them is the property of all without consideration of age. Most of the pieces in the children's repertoire come from oral texts and melodic and rhythmic themes that are transformed, simplified, adapted, drawn from daily life. The songs vary according to the interpreter, event, and...memory lapses which are spontaneously filled in.

The learning of the songs and the discovery of their functions is accomplished by immersion without any explicit teaching intention on the part of the adults. It is interesting to note that the songs learned at school are

L'apprentissage des chants et la découverte de leurs fonctions se réalisent par immersion sans qu'il y ait une intention explicite d'enseignement de la part des adultes. Il est intéressant de souligner que les chants appris à l'école sont ceux que les enfants chantent le moins spontanément. Deux raisons au moins peuvent expliquer ce constat. La première est que les chants scolaires, souvent issus des cultures européennes, sont trop éloignés des réalités quotidiennes et la seconde est que la musique et la danse ne sont pas perçues comme des fins, mais bien comme des moyens de communication et d'expression de leur vie de tous les jours.

LES FONCTIONS DES CHANSONS

Dans leur ensemble, les chansons recueillies ont toutes des fonctions assez clairement identifiées dont voici quelques exemples :

- fonctions éducatives et informatives : on chante pour s'approprier un message à caractère moral ou social ou religieux ou alors on chante pour communiquer ce message; on chante aussi pour conserver une tradition orale à laquelle le groupe attache des valeurs particulières;
- fonctions rituelles et culturelles : le chant est intimement lié aux cérémonies d'initiation, aux célébrations des travaux, aux étapes marquantes de la vie, de la naissance à la mort;
- fonctions psychologiques : les enfants chantent leurs peines, leurs souffrances, leurs peurs, leurs joies; la chanson devient alors support ou exutoire.

those that the children spontaneously sing the least often. At least two reasons can be given to account for this. The first is that the school songs, often coming from European cultures, are too disconnected with their daily realities, and the second is that music and dance are not perceived as the ends, but rather as the means of communication and expression of their daily life.

THE SONGS' FUNCTIONS

In their entirety, the collected songs all have clearly identified functions, of which here are but a few examples :

- educational and informative functions : singing to appropriate or communicate a moral, social, or religious message; singing is also a means of conserving an oral tradition for which the group values;
- cultural and ritual functions : songs are intimately linked to initiation ceremonies, work celebrations, significant steps in life, from birth to death;
- psychological functions : the children sing of their sadness, pain, suffering, fear, happiness; the song thus becomes support or outlet.

A FEW MUSICAL CHARACTERISTICS

The formula in which a soloist «converses» with a freely constituted group — modelling the sing-alongs — is one of the most frequently encountered structures. This dialogue is rhythmically sustained by hand clapping, foot stomping, and hip swaying which often results in dance movements.

QUELQUES CARACTÉRISTIQUES MUSICALES

La formule où un soliste «dialogue» avec un groupe librement constitué — modèle de la chanson à répondre — est l'une des structures de chanson la plus fréquente. Ce dialogue est soutenu rythmiquement par des frappements de mains, de pieds, par des déhanchements qui souvent aboutissent à des mouvements dansés.

Les thèmes mélodiques, présentés souvent sous forme syncopée, sont généralement brefs, mais ils sont inlassablement répétés. Les reprises par le groupe sont toujours chantées à l'unisson. Les modifications observées dans l'interprétation relèvent surtout de l'intensité et de l'accélération en fin de pièce. Les chansons de solistes ont par contre des thèmes mélodiques plus développés et variés que les chansons de groupes; parfois elles adoptent un style narratif qui les rapproche plus du récit que du chant proprement dit.

Les seuls instruments d'accompagnement sont des percussions rudimentaires ou plus souvent des objets sonores sur lesquels les enfants frappent des pulsations ou un ostinato rythmique. Ce sont les garçons surtout qui en jouent, rarement les filles.

On ne fait pas taire les enfants qui chantent faux, on les laisse tout simplement chanter: la performance et l'esthétisme ne sont pas les objectifs prioritaires de l'expression vocale.

The melodic themes, often presented in syncopated form, are generally brief, but unflaggingly repeated. Repeats from the group are always sung in unison. The intensity and acceleration at the end of the piece are the usual modifications to the interpretations. In contrast, the soloists' songs have more developed and varied melodic themes compared to group songs; sometimes, these adopt a narrative style that resembles more that of telling a tale than singing a song.

The only accompanying instruments are rudimentary percussions, or more often, sonorous objects on which the children tap the tempo or a rhythmic ostinato. It is usually the boys and rarely the girls who play these instruments.

Children who sing out of tune are not silenced but asked to sing along; performance and aestheticism are not main objectives in vocal expression.



LES THÈMES

Les pièces de ce premier disque offrent des exemples caractéristiques du domaine musical des enfants de Guinée et du Sénégal (sousou, mandingue, bambara, bassari, oulof, sérère, betik, peul). Pour en faciliter l'écoute et la compréhension, les chansons sont regroupées autour des thèmes suivants :

Chansons à messages (titres 1 à 9)

Ce groupe de chansons répond à des intentions clairement moralisatrices ou éducatives et traduit l'importance et la valeur des rapports sociaux.

Tout le texte de N'TEROLE (3) ne tient que dans cette seule phrase : «Peu importe où l'on se trouve si notre ami nous dit de venir, il faut venir». Fifi Camara, le soliste, à la voix remarquable et sûre, s'accompagne à la percussion, tandis que d'autres enfants frappent des pulsations.

YAGUIBA (4) est une sollicitation à des jeunes, «un groupe d'enfants connus comme les enfants de la honte», pour qu'ils éliminent leurs rivalités.

N'DIAAYO-N'DIAYE (6) fait l'éloge d'un personnage reconnu pour ses qualités sociales et morales.

Intentions moralisatrices encore dans SIGÉRËTI (1) où l'on chante que la consommation du tabac rend les jeunes délinquants et dans BEMBEYA (9) où l'on incite les filles à garder leurs bons comportements, autrement dit, des comportements d'obéissance. Pour ce chant les filles forment un cercle et régulièrement, à tour de rôle, chacune quitte le cercle et exécute une danse.

THE THEMES

The pieces on this first disc offer characteristic examples of children's music from Guinea and Senegal (sousou, mandingue, bambara, bassari, oulof, sérère, betik, peul). In order to make listening and understanding more accessible, the songs have been organized according to the following themes :

Message songs (titles 1 to 9)

This group of songs clearly answers to moral or educational intentions, and conveys the importance and value of social relations.

The whole text of N'TEROLE (3) holds in this single sentence : «Wherever we are, if our friend calls, then come we must». Fifi Camara, the soloist with a remarkable and steady voice accompanies himself with percussions, while other children tap the beat.

YAGUIBA (4) is an appeal to children to put an end to their rivalry, «A group of children known as the children of shame».

N'DIAAYO-N'DIAYE (6) praises a recognized character known for his social and moral qualities.

Again, there are moral intents in SIGÉRËTI (1) in which singing tells that tobacco consumption renders youngsters delinquent, and in BEMBEYA (9) girls are encouraged to behave properly, i.e., obey. For this song, the girls form a circle, and usually, one at a time, each leaves the circle to perform a dance.

SÈNE DOUGA (2) is a song requiring a double choir with drum accompaniment; in a humorous way, it denounces

SÈNE DOUGA (2) est une chanson à double chœur avec accompagnement de tambours; sous une forme humoristique, il s'agit d'une dénonciation des méfaits de la guerre :

*Ecoutez le vautour qui chante les méfaits de la guerre.
J'ai fait la guerre et j'ai tout perdu.
J'ai perdu mes dents, mes habits,
mes chaussures, mon tam-tam...*

GUINANDI (5) fait appel aussi aux animaux pour enseigner que les forces que nous possédons ne nous appartiennent pas, elles appartiennent à un être supérieur :

*Une souris vante ses exploits au chat
qui mange la souris.
Le chat vante ses exploits au chien
qui mange le chat...
et ainsi de suite pour les paires chien/lion,
lion/feu, feu/eau, eau/terre, terre/univers.*

SAMA DOOM JANGAL (8) et SALAMALEKUM (7) sont des recommandations aux enfants pour qu'ils fassent preuve d'assiduité dans leurs études afin «qu'ils obtiennent des diplômes, qu'ils participent à la construction du pays et... qu'ils facilitent la tâche des autorités».

Chansons de travail (titres 10 à 15)

Très tôt, les enfants sont associés aux travaux des adultes. Très tôt aussi, les rôles dévolus aux garçons et aux filles sont enseignés et appris et c'est à ces dernières que les chansons sont le plus souvent adressées :

*Qu'est-ce qui ennoblit le pays,
si ce n'est le travail de la femme ?*

the mishaps of war :

*Listen to the vulture singing the mishaps of war.
I went to war and lost everything.
I lost my teeth, my clothes, my shoes, my drum...*

GUINANDI (5) calls on the animals to teach that the powers we have do not belong to us, they belong to a superior being :

*A mouse praises itself to the cat that eats the mouse.
The cat praises itself to the dog that eats the cat
...and so on for the pairs dog/lion, lion/fire,
fire/water, water/earth, earth/universe.*

SAMA DOOM JANGAL (8) and SALAMALEKUM (7) are recommendations to children to show assiduity in their studies so that «They obtain diplomas, participate in building their country, and... facilitate the authorities' job».

Work songs (titles 10 to 15)

The children participate in adult work very early on. Also early on, boys and girls are taught and learn their respective roles. It is the girls who are often addressed in the songs :

*What makes a country noble if not the work of a woman ?
Domestic work, washing, education, outdoor work,
gold digging...*

ALOUWALI (13)

*I invite girls from the highland to join and develop
the neighborhood; take your shovels, your rakes,
and all your instruments...*

KAFOO (10)

*Les travaux ménagers, la lessive, l'éducation,
les travaux de la terre, l'extraction de l'or...*

ALOUWALI (13)

*J'invite les filles du Plateau à se regrouper pour
développer le quartier; prenez vos pelles, vos râtaux,
tous vos instruments...*

KAF00 (10)

Ces deux pièces chantées avec grande expression par Fatoumata Sissokho, une fille issue d'une famille de griots, illustrent particulièrement bien les responsabilités qui incombent à la femme.

SÉNÉGAL MOSSOU (12) reprend le même thème et en plus lance un appel à la concorde entre les coépouses; leurs rivalités étant un mauvais exemple pour les enfants.

FASSA-FASSA (14) est un autre chant d'incitation au travail où une fillette exalte la ténacité d'un chasseur. Elle l'encourage à ne pas se laisser voler par le diable qui a vu la viande. Il s'agit là d'un langage métaphorique, une forme littéraire fréquemment utilisée pour transmettre des messages ou pour expliquer des événements.

Tout en encourageant les cultivateurs à prendre soin de leur terre, le chanteur d'ANYÉ BARA (11) répétera à plusieurs reprises que le travail est source de noblesse.

AWOURWOUR KOUMÉ (15) est un chant exécuté lors de la fête du Matchiako (récoltes) en novembre, un chant de réjouissances. Le danseur lui-même interprète le chant; il est accompagné d'un groupe de garçons et d'un groupe de filles qui chantent face à face.

These two pieces sung with such passion by Fatoumata Sissokho, a girl from a family of «griots», illustrates particularly well the responsibilities given to women.

SÉNÉGAL MOSSOU (12) uses the same theme and, furthermore, calls for harmony between co-wives; their rivalry being a bad example for the children.

FASSA-FASSA (14) is another song for inciting work in which a young girl praises a hunter's tenacity. She warns him not to be stolen from the devil who has seen the meat. This language is metaphoric; a literary form frequently used to transmit messages or to explain events.

While encouraging the cultivators to take care of their land, the singer d'ANYÉ BARA (11) will often repeat that work is a source of nobleness.

AWOURWOUR KOUMÉ (15) is a rejoicing song performed during the Matchiako, a harvest celebration in November. The dancer himself interprets the song; he is accompanied by a group of boys and a group of girls who sing face to face.

Songs for play, laughter, and dance (titles 16 to 22)

The brevity of the text as well as the repetition of a short melodic phrase are two of the most frequent characteristics of this group of songs; for example, GBENGBÉ (18) will repeat this single phrase: «The pepper that is there will be eaten only once». These songs are accompanied by hand signals, hops, skill games, grimaces, dances, and laughter. Such is the case with BABA HAMAT FALL (16) in which the singer creates a dialogue all his own, the group loudly marking the beat by clapping hands and shouting:

Chansons pour jouer, pour rire et pour danser (titres 16 à 22)

Brièveté du texte et répétition d'une courte phrase mélodique sont deux des caractéristiques les plus fréquentes de ce groupe de chansons; par exemple, GBENGBÉ (18) ressassera cette unique phrase: «Le piment qui est là, on ne le mangera qu'une seule fois». Ces chansons sont accompagnées de jeux de mains, de sauts, de jeux d'adresse, de grimaces, de danses et de... rires. C'est le cas de BABA HAMAT FALL (16) où le chanteur crée un dialogue à lui tout seul, le groupe marquant bruyamment la pulsation en frappant des mains et en criant:

Donne-moi 25 francs.

Que vas-tu faire avec ces 25 francs ?

Je vais m'acheter une tablette de gomme.

Que vas-tu faire avec cette tablette ?

*Je vais la mâcher, taper des mains
et faire résonner les perles
qui sont autour de ma taille.*

Les paroles ne semblent pas prendre une place importante; il s'agit souvent de jeux de mots intraduisibles ou d'onomatopées. Les sept pièces des titres 19, 20 et 21 en sont des exemples significatifs.

Le rire et la danse encore se retrouvent dans YAYÉ BÖBÖ (17) où Aïssatou se moque des soldats aux képis bleus et dans N'TOFANDÉ (22), une adorable chanson de séduction: «Kadiatou Baldé (l'interprète de la chanson) est belle même quand elle n'utilise pas de produits de beauté».

Give me 25 francs.

What will you do with these 25 francs ?

I will buy myself a package of gum.

What will you do with this package ?

*I will chew it, clap hands,
and jiggle the pearls around my waist.*

The words do not seem to be important, often consisting of word games that are either not translatable or onomatopoeic. The seven pieces of titles 19, 20, 21 are significant examples.

Laughter and dance are again found in YAYÉ BÖBÖ (17) in which Aïssatou mocks the soldiers in the blue kepi, and in N'TOFANDÉ (22), an adorable song of seduction: «Kadiatou Baldé (the song's interpreter) is beautiful, even when she does not use beauty products».



Chansons d'initiation (titres 23 à 35)

Le respect de la tradition et la croyance à des mythes persistants sont les raisons les plus couramment avancées pour justifier certaines pratiques d'initiation telles que la circoncision et l'excision. De très nombreuses chansons font référence à ces pratiques :

Les cérémonies d'initiation se divisent grosso modo en trois temps :

a) la préparation où l'on encourage les garçons et les filles, futurs initiés, à supporter les épreuves psychologiques et physiques;

b) la cérémonie proprement dite durant laquelle les jeunes sont instruits des traditions et soumis à certaines opérations physiques symboliques ou réelles;

c) la fin de la cérémonie où les adultes accueillent solennellement les nouveaux initiés.

Ces rites varient beaucoup selon les ethnies, selon qu'il s'agit de zones urbaines ou rurales et selon les influences culturelles extérieures à la communauté.

Les titres 23 à 26 sont des chansons de préparation aux cérémonies.

ON ENCOURAGE (23) est un chant qui s'exécute la veille de la cérémonie de circoncision. On invite les futurs initiés à se maîtriser et à ne pas pleurer; et pour cette circonstance, on leur promet un pantalon d'adulte et trois pagnes.

NA MARIAMA (24) met en évidence la souffrance physique provoquée par l'opération d'excision que subira l'initiée :

Songs of initiation (titles 23 to 35)

Respect for tradition and the persistent belief in myths are some of the most current reasons offered for certain initiation practices, such as circumcision and excision. Many of the songs refer to these practices. The initiation ceremonies are roughly divided into three types :

a) the preparation in which the boys and girls are encouraged as future initiates to endure the psychological and physical ordeal;

b) the ceremony itself during which the youngsters are taught the traditions and submitted to certain symbolic or real physical operations;

c) the end of the ceremony in which the adults solemnly welcome the new initiates.

These rites vary a great deal according to ethnic groups, urban or rural areas, and cultural influences from outside the community.

Titles 23 to 26 are ceremonial preparation songs. ON ENCOURAGE (23) is sung on the eve of the circumcision ceremony. The future initiates are invited to control themselves and not to cry; and for this occasion, they are promised a pair of adult pants and three loin-cloths. NA MARIAMA (24) highlights the physical pain caused by the operation of excision that the initiate will undergo :

*My aunt sent me to the river.
I was a victim of the cayman.
I shall not die for this.
I have my aunt's blessing.*

In NÈNÈ BETI NO MORI (25), the initiates' mothers braid the girls' hair in order to give them a new look, and in

*Ma tante m'a envoyée au fleuve.
J'ai été victime du caïman.
Je ne mourrai pas pour cela.
J'ai la bénédiction de ma tante.*

Dans NÈNÈ BETI NO MORI (25), la mère des initiées tresse les cheveux des filles pour leur donner une nouvelle parure et dans N'FAFÉ YOULA (26), le père donne son accord pour que sa fille soit initiée :

*Mon père Youla a un tissu là.
Il est très bien repassé et il est de couleur rouge.
La calebasse est sur la table,
donc mon père accepte que je subisse les maux...*

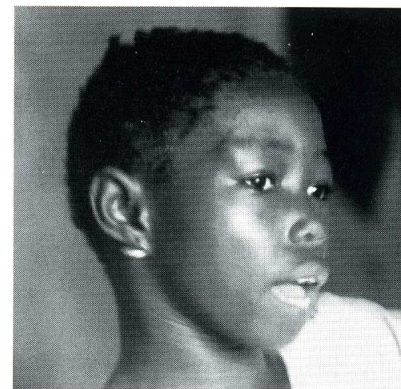
Les titres 27 à 32 regroupent quelques chants rattachés aux diverses cérémonies proprement dites d'initiation :

*Papa, il y a du monde qui vient, qui sort et qui revient.
Papa, le monde est venu, viens m'accueillir...*
BABA NYAMAE BARAFA (29)

*Jeune, accompagne-moi en brousse.
Si tu m'accompagnes, je placerai un matelas et la natte.
Regarde comme mes dents sont blanches.*
DIDI SAA N'MATI WOULA (30)

*On ne peut pas griller une graine d'arachide
et la semer pour qu'elle donne d'autres fruits.*
KIRA (31)

La forme métaphorique adoptée pour la plupart des chansons d'initiation rend difficilement compréhensible le sens des textes et il arrive qu'en raison de tabous aucune explication ne soit donnée à toute personne extérieure au groupe; c'est le cas de SOULEN YOREYO (32).



N'FAFÉ YOULA (26), the father gives his permission to have his daughter initiated :

*My father Youla has a cloth there.
It is well ironed and is of the color red.
The calabash is on the table
thus, my father accepts that I suffer the pain...*

Titles 27 to 32 regroup a few of the songs related to the various initiation ceremonies :

*Papa, people are coming, going, and returning.
Papa, people have come, come welcome me...*
BABA NYAMAE BARAFA (29)

*Young one, come with me into the bush.
If you come with me, I shall place a mattress and a mat.
Look how my teeth are white.*
DIDI SAA N'MATI WOULA (30)

KÉRÉNÉ NEMAW KMO (27) et AMÉTCHIBNA GO DJIN (28) sont des chants initiatiques des populations bas-sari. La signification de ces deux pièces reste, malgré les recherches, assez obscure. Parce qu'ils ne sont pas encore initiés, les enfants ont quand même l'autorisation de chanter ces chants initiatiques à la condition qu'ils le fassent en dehors de la place du village réservée aux cérémonies; cet exercice est considéré comme un jeu d'entraînement.

Les chansons marquant la fin des cérémonies (titres 33 à 35) sont soit une exhortation aux enfants nouvellement initiés à bien se comporter «pour cultiver le champ du père», SA TOULOU BAYE (33), soit des appels à la fierté et à la joie :

Nous raconterons à notre mère ce que nous avons vu et ce que nous avons dû subir. Nous pourrions dire à notre mère que nous avons été courageux.

WERINDING (34)

Je me penche pour ramasser les fruits et les apporter à mes frères qui sont aujourd'hui unis. Les fruits de parinari se mélangent à ceux du lami. Le cadet et l'aîné sont unis.

SOUGUÈ (35)

Chansons de prière (titres 36 et 37)

BANGOUMARÉ (36) est une prière de reconnaissance pour la bonne santé accordée qui a permis de cultiver les champs. Il s'agit d'un chant de type responsorial dans lequel deux chœurs se donnent la réplique.

NIAM-NIAM (37) est une imploration pour que «les divinités pardonnent les fautes lorsque les corps seront réduits en poussière par les termites».

We can not expect a peanut seed to give fruit once it has been roasted.

KIRA (31)

The metaphoric form adopted for most of the initiation songs renders it difficult to understand the meaning of the texts, and it happens that because of taboos, no explanation is offered to any person outside the group. This is the case in SOULEN YOREYO (32).

KÉRÉNÉ NEMAW KMO (27) and AMÉTCHIBNA GO DJIN (28) are initiation songs of the Bassari population. The meaning of both these pieces remains quite obscure, in spite of research. Even when the children are not yet initiated, they can nevertheless sing the initiation songs so long as they do so away from the place in the village reserved for the ceremonies; this exercise is considered a training game.

Songs marking the end of the ceremonies (titles 33 to 35) are either to exhort the newly initiated children to behave well, «To cultivate the father's field», SA TOULOU BAYE (33), or to appeal to pride and joy :

We will tell our mother what we have seen and what we have suffered. We will be able to tell our mother that we have been courageous.

WERINDING (34)

I bend to pick up the fruits and to bring them to my brothers who today are united. The fruits from parinari mix well with those of the lami. The youngest and the eldest are united.

SOUGUÈ (35)

Chansons d'amour (titres 38 à 42)

Très tôt, les filles sont confrontées à l'expérience amoureuse et parfois bien avant qu'elles aient le temps et le plaisir d'en rêver. Les six chansons illustrant ce thème sont interprétées uniquement par des filles âgées de 9 à 13 ans.

En chansons aussi, l'aventure amoureuse commence par des jeux de séduction. Dans A SENI SARA MBÉ (39) Youmé raconte que, pour la séduire, un garçon lui a acheté une chaîne sans qu'il ait les moyens de la payer. L'aventure se poursuit par l'idéalisation de l'homme aimé et par un désir d'attachement que l'amoureuse souhaite éternel :

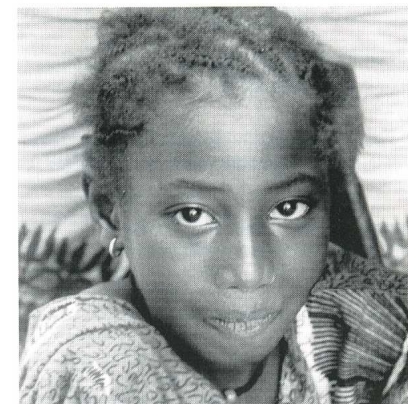
Mon amour, Mafoulé, fait mille médicaments. J'aimerais mieux me crever les yeux plutôt que de perdre mon amour...

NNAN MAFOULÉ (38)

DIARABI (42) décrit le bonheur d'un amour partagé alors que TOUNGALA (41) rappelle que la peine est inséparable de l'expérience affective :

Ton départ me fait de la peine. Je pleure ton départ. Je ne veux pas que tu partes à l'étranger.

Enfin, YAKÖSI GUINÉ (40) traduit la plainte des femmes au sujet des paroles mensongères des garçons pendant les fiançailles; une fois au foyer, elles s'aperçoivent qu'ils ne respectent pas les promesses données.



Prayer songs (titles 36 and 37)

BANGOUMARÉ (36) is a prayer recognizing the good health provided which permitted the cultivation of the land. It is a sing-along type song in which two choirs reply to each other.

NIAM-NIAM (37) implores that the «Divinities forgive mistakes when the bodies are reduced to dust by termites».

Love songs (titles 38 to 42)

Girls are confronted with love experiences at a very early age, and sometimes even well before they have had the time and the pleasure to dream about it. The six songs illustrating this theme are interpreted solely by girls between the ages of 9 and 13.

Chansons de tristesse et de peine (titres 43 à 48)

Lorsque les enfants chantent des sentiments de tristesse, c'est la situation familiale perturbée qu'ils évoquent le plus souvent.

WEETAAY (43) et JOKHORAM BONANTA (47) expriment le désarroi des enfants dont les foyers ont été brisés, que ce soit par le décès d'un conjoint :

*Un parent est mort; il laisse un grand vide.
Nous ne cesserons jamais de pleurer notre bon père...*
WEETAAY (43)

ou que ce soit par la désunion des parents :

*L'un de mes parents a quitté le foyer et le foyer est brisé.
Si le foyer est uni, la famille vit à l'aise.*
JOKHORAM BONANTA (47)

DAADO (44) c'est la plainte du dernier enfant, une fille de surcroît, d'une famille nombreuse :

*Je suis la dernière de la famille,
mon père ne s'occupe pas de moi.
Mon père ne me donne rien,
il ne m'achète ni robe, ni chaussures.
Toi, le tailleur, donne-moi une robe.
Toi le cordonnier, donne-moi des chaussures.
Toi, le marchand...*

La tristesse est aussi engendrée par les sentiments de rejet et d'injustice causés par les rapports conflictuels avec certaines marâtres, nouvelles coépouses du père :

*La coépouse de mon père me dit d'aller en brousse
pour chercher du bois mort et je me suis perdue...*
N'GA SINA (45)

In song also, the love adventure begins with seduction games. In A SENI SARA M'BÉ (39) Youmé tells that a boy bought a girl a chain he could not afford in order to seduce her. The adventure continues with the idealization of the loved man, and by a desire for a bond which the girls in love wishes to last eternally :

*My love, Mafoulé, make a thousand medicines.
I would rather take out my eyes than lose your love...*
NNAN MAFOULÉ (38)

DIARABI (42) describes the joy of a shared love while TOUNGALA (41) recalls that pain is inseparable the emotional experience :

*Your departure grieves me. I cry at your departure.
I do not want you to go abroad.*

Finally, YAKÖSI GUINÈ (40) expresses women's complaint concerning boys' lying words during engagement; once at home, the women realize that they do not respect their promises.

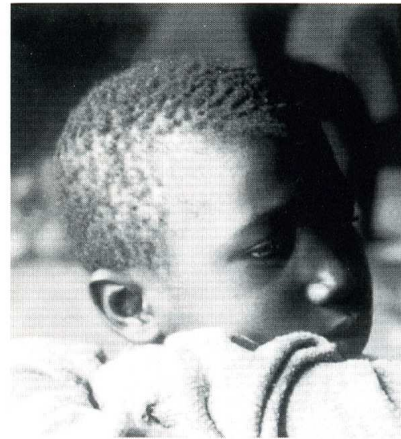
Songs of sorrow (titles 43 to 48)

When the children sing of sad sentiments, it is most often because of a disrupted family situation.

WEETAAY (43) and JOKHORAM BONANTA (47) express the helplessness of the children whose homes have been broken, either because of the death of one of the parents :

*A parent is dead; he leaves a big gap.
We shall never cease to cry for our good father...*
WEETAAY (43)

or because of the parents' separation :



L'inceste est le thème de RABY (46). Une fille porte un enfant de son père et les autres filles demandent à la communauté de la mettre en quarantaine. Cette période de retrait est considérée comme une triple protection psychologique, sociale et physique pour la fille et pour l'enfant.

ANIS BOY (48) est un hommage à une orpheline qui vient de mourir. On rappelle ses qualités morales et intellectuelles, sa beauté physique. On insiste sur le fait que, même sans parents, elle est restée honnête, travailleuse, généreuse.

Cette chanson est un exemple typique de complicité entre adultes et enfants.

*One of my parents has left the home
and the home is broken.
If the home is united, the family lives at ease.*
JOKHORAM BONANTA (47)

DAADO (44) is the complaint of the youngest child, an additional girl to an already large family :

*I am the last of the family,
my father does not bother with me.
My father gives me nothing,
he does not buy me dresses or shoes.
You, the tailor, give me a dress.
You, the shoemaker, give me shoes.
You, the merchant...*

Sorrow is also engendered by feelings of rejection and of injustice caused by conflicting relations with certain stepmothers, the father's new co-wives :

*The co-wife of my father told me to go in the bush
to get dead wood and I got lost...*
N'GA SINA (45)

Incest is the theme of RABY (46). A girl carries her father's child and the other girls ask the community to put her in quarantine. This period of retirement is considered as triple protection, psychological, social, and physical, for both the girl and the child.

ANIS BOY (48) is homage to an orphan girl who just died. Her moral and intellectual qualities as well as her physical beauty are recalled. We insist that although she had no parents, she remained honest, hard working, and generous. This song is a typical example of the complicity between adults and children.

Chansons de fêtes (titres 49 à 53)

La musique sous toutes ses formes est au centre de la majorité des activités sociales, religieuses et rituelles quotidiennes. Que les événements soient heureux ou malheureux, ils sont soulignés par des chants, des pièces instrumentales ou des danses d'une grande variété expressive.

Les fêtes de fiançailles et de mariage constituent le sujet d'un riche répertoire de chansons; tantôt on tourne en dérision le nouvel époux :

*Le papier (journal) est arrivé
et le nom de mon ami y figure;
je me marierai
à un habitant de Labaya.
Votre futur ami de Labaya
est tombé dans l'eau
et il ne sait pas nager.
Non, c'est un paysan
qui est tombé dans l'eau...
KEDI BARAFA (50)*

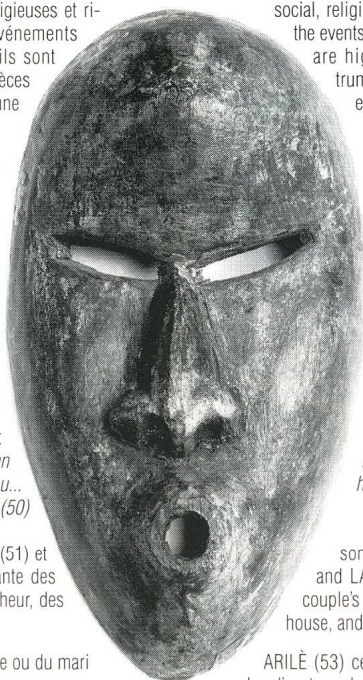
tantôt, comme dans MEEN DONA (51) et LAHILA SOUROUOLA (52), on chante des vœux au nouveau couple : du bonheur, des enfants, une maison et du riz.

ARILÈ (53) célèbre le retour du père ou du mari chargé de cadeaux après un long voyage.

Le titre 49 (FATOU FAYE, MAI NAM et RAY BOTE) composé de trois chansons est caractéristique d'une forme

Celebration songs (titles 49 to 53)

Music in all its forms is at the center of most of the daily social, religious, and ritual activities. Whether the events are happy ones or sad ones, they are highlighted through songs, instrumental pieces, or dances of great expressive variety.



Engagement and wedding celebrations constitute a rich repertoire of songs; sometimes the new groom is mocked :

*The newspaper has arrived
and the name of my friend
can be read.
I will marry a resident
of Labaya.
Your future friend of Labaya
has fallen in the water
and he does not know
how to swim.
No, it is a peasant who
has fallen in the water...
KEDI BARAFA (50)*

sometimes, as in MEEN DONA (51) and LAHILA SOUROUOLA (52), the new couple's vows are sung : of joy, children, a house, and some rice.

ARILÈ (53) celebrates the father's or the husband's return along with their gifts after a long trip.

Title 49 (FATOU FAYE, MAI HAM and RAY BOTE), comprising three songs, is characteristic of an expression

d'expression unique à Gorée (Sénégal), l'assiko. Il s'agit d'une musique de danse très animée dont l'origine est mal connue. Elle tire son nom de l'instrument de percussion utilisé, l'assiko : un simple cadre de bois sur lequel est tendue une peau de vache ou de mouton.

FRANCIS CORPATAUX

Francis Corpataux est professeur agrégé à la Faculté d'éducation de l'université de Sherbrooke (Québec). Musicien, ses activités d'enseignement et de recherches sont orientées vers la pédagogie musicale et plus particulièrement vers la chanson d'enfants.

Grand marcheur et voyageur, à moto ou en auto, il a sillonné avec sa famille l'Amérique du Nord, du Mexique à l'Alaska. Il a publié des récits de voyages aussi colorés que les voitures peintes par ses enfants. Sa collecte de chants d'enfants et de berceuses recueillis dans une vingtaine de pays lors d'un périple autour du monde s'élève à plus de 900 pièces enregistrées qui ont fait l'objet d'une série très remarquée de sept émissions radio à Radio-Canada dans le cadre de l'émission "Des musiques en mémoire".

Dans cette collecte, Francis Corpataux nous offre un peu de l'âme des enfants du monde pour nous redonner le goût de chanter et de faire chanter.

ELIZABETH GAGNON

Collaboration :
LORRAINE CHALIFOUX, réalisatrice, Radio-Canada
BAH IBRAHIMA et AHMADOU YOULA, professeurs, Kindia (Guinée)
ISMAEL SARR, inspecteur, Tambacounda (Sénégal)

form unique to Gorea (Senegal), called assiko. It is lively dance music whose origin is not well known. Its name comes from the percussion instrument used (the assiko) : a simple wooden frame on which is stretched a lamb's or cow's skin.

FRANCIS CORPATAUX

Francis Corpataux is an associate professor of the faculty of education at Sherbrooke University (Quebec). A musician, his teaching and research activities are directed towards musical pedagogy, and more particularly, towards children's songs.

A great walker and traveler, by motorcycle or by car, he has crossed North America, from Mexico to Alaska, with his family. He has published travel tales as colorful as the cars painted by his children. His collection of children's songs and lullabies gathered from over twenty countries during a tour of the world consists of more than 900 taped pieces which were featured in a distinguished seven program series entitled "Des musiques en mémoire" on Radio-Canada.

In this collection, Francis Corpataux offers a little part of the souls of the children from around the world in the hope of restoring our love for song and singing.

ELIZABETH GAGNON

Consultation (texte et choix des pièces) :
ELIZABETH GAGNON, animatrice, Radio-Canada
Traduction :
GENEVIÈVE BOULET

1 à 9 - CHANSONS À MESSAGES / MESSAGE SONGS

- [1] SIGÉRËTI FÈ BARA (sousou) – Fatoumata Camara (fille 8 ans) 1'35 [2] SÈNE DOUGA (mandingue) – Deux groupes accompagnés de tambours (mixte 10 et 11 ans) 1'36 [3] N'TEROLE (mandingue) – Fifi Camara (garçon 13 ans) 2'00 [4] YAGUIBA (sousou) – Adama Fofana (fille 11 ans) et un groupe 0'56 [5] GUINANDI (bambara) – Karim Diabakhate (garçon 11 ans) 1'08 [6] N'DIAAYO-N'DIAYE (sérère) – Maimouna Cissé (fille 11 ans) et un groupe 1'18 [7] SALAMALEKUM (ouolof) – Sophie Ndiay (fille 9 ans) 1'08 [8] SAMA DOOM JANGAL (diakhankè) – Fanta Damfakha (fille 9 ans) 0'53 [9] BEMBEYA (poular) – Deux groupes de filles (12 ans) 1'16

10 à 15 - CHANSONS DE TRAVAIL / WORK SONGS

- [10] KAFOO (bambara) – Fatoumata Sissokho (fille 14 ans) 2'38 [11] ANYÈ BARRA (mandingue) – Angostho Béa Mamy (garçon 12 ans) et un groupe 1'40 [12] SÉNÉGAL MOSSOU (mandingue) – Sophie Ndiaye (fille 9 ans) 0'40 [13] ALOUWALI (bambara) – Fatoumata Sissokho (fille 14 ans) 0'46 [14] FASSA-FASSA (mandingue) – Diariou Kanté (fille 9 ans) et un adulte 0'42 [15] AWOUROUR KOUMÉ (tenda) – Madamoun Camara et un groupe avec instruments (garçons 10 à 15 ans) 1'35

16 à 22 - CHANSONS POUR JOUER, POUR RIRE ET POUR DANSER / SONGS FOR PLAY, LAUGHTER AND DANCE

- [16] BABA HAMAT FALL (poular) – Aboubarky Niane (garçon 12 ans) et un groupe 0'49 [17] YAYÉ BÓBÓ ... (sousou) – Aïssatou Troaré (fille 11 ans) 0'48 [18] GBENGBÉ (sousou) – Fatoumata Camara (fille 10 ans) et un groupe 0'57 [19] YOFO YO (sousou) – Koumba Cécile Kamano (fille 7 ans) 0'30 / WOUNAGUÉSOU (sousou) – M'Balou Fatoumata Camara (fille 11 ans) 0'22 / RÈ PÈRÈRÈ NAYMA (sousou) – Fatoumata Camara (fille 11 ans) 0'44 [20] NOUNKOU SIRA KENNIY (mandingue) – Fatoumata Dramé (fille 10 ans) 0'52 [21] JAM-JAM (poular) – Sadio Diallo (garçon 10 ans) 0'40 / SIRANDOU (bambara) – Aïssatou Touré (fille 8 ans) 0'40 / AMINATO TOLLÉ (poular) – Idiatou Barry Mariama Diallo (fille 12 ans) 0'25 [22] N'TOFANDÉ (sousou) – Kadiatou Baldé (fille 9 ans) et un groupe 1'10

23 à 35 - CHANSONS D'INITIATION / SONGS OF INITIATION

- [23] ON ENCOURAGE (poular) – Groupe de filles (8 à 11 ans) 1'04 [24] NA MARIAMA (mandingue) – Un groupe de filles (10 à 11 ans) 1'13 [25] NÈNÈ BETI NO MORI (poular) – Fatoumata Binta Barry (fille 11 ans) 1'10 [26] N'FAFÉ YOULA (sousou) – Nana Camara (fille 11 ans) et un groupe 1'48 [27] KÉRÉNÉ NEMAW KMO (bassari) – Tamaly Bies et un groupe mixte (11 ans) 1'35 [28] AMÉTCHIBNA GO DJIN... (bassari) – Pata Bindia (garçon 11 ans) 1'28 [29] BABA NYAMAE BARAFA (sousou) – Aïcha Condé (garçon 13 ans) 1'15 [30] DIDI SAA N'MATI WOULA (sousou) – Ousmane Bah (garçon 13 ans) et un groupe 2'15 [31] KIRA (sousou) – Hadiatou Diallo (garçon 10 ans) et un chœur 1'47 [32] SOULEN YOREYO (sousou) – Souleymane Sylla (garçon 12 ans) 1'32 [33] SA TOULOU BAYE (ouolof) – Un groupe mixte (8 ans) 0'45 [34] WERINDING (mandingue) – Fatoumata Dendelè (fille 13 ans) et un groupe 2'58 [35] SOUGUÉ (sousou) – Hadiatou Diallo (garçon 10 ans) 1'56

36 et 37 - CHANSONS DE PRIÈRE / PRAYER SONGS

- [36] BANGOUMARÉ (tenda) – Un groupe de garçons et un groupe de filles (10 à 12 ans) 1'30 [37] NIAM-NIAM (tenda) – Un groupe de garçons et un groupe de filles (10 à 12 ans) 2'18

38 à 42 - CHANSONS D'AMOUR / LOVE SONGS

- [38] N'NAN MAFOULÉ (sousou) – Yarié Sylla (fille 13 ans) et un groupe 1'40 [39] A SENI SARA M'BÈ (sousou) – Youmé Cissé (fille 9 ans) et un groupe 1'07 [40] YAKÛSI GUINÈ (sousou) – Mama Aïssata Bangoura (fille 13 ans) 0'53 [41] TOUNGALA (diakhankè) – Abdourakhmane Diarra (fille 9 ans) 0'50 [42] DIARABI (bambara) – Ndeye Sakiliba et sa fille (10 ans) 1'00

43 à 48 - CHANSONS DE TRISTESSE ET DE PEINE / SONGS OF SORROW

- [43] WEETAAY (ouolof) – Fatoumata Sissokho (fille 10 ans) 1'06 [44] DAADO (soninkè) – Fatoumata Diankha (fille 11 ans) 0'41 [45] N'GA SINA (sousou) – Fatoumata Diallo (fille 12 ans) 1'06 [46] RABY (poular) – Mariama Samarama, Diallo Aïssata Diallo (filles 11 ans) et danseuses 2'04 [47] JOKHORAM BONANTA (diakhankè) – Ma Sylla (fille 11 ans) et un groupe 0'45 [48] ANIS BOY (ouolof) – Un groupe mixte et un adulte (11 à 13 ans) 5'10

49 à 53 - CHANSONS DE FÊTES / CELEBRATION SONGS

- [49] FATOU FAYE (ouolof) – Un groupe mixte (11 ans) 0'50 / MAI NAM (ouolof) – Un groupe mixte (11 ans) 1'05 / RAYE BOTE (ouolof) – Un groupe mixte (11 ans) 1'05 [50] KEDI BARAFA (sousou) – Mariama Bangoura (fille 8 ans) et un groupe 0'53 [51] MEEN DONA (poular) – Binta Diallo (fille 12 ans) et danseuses 1'05 [52] LAHILA SOUROULA (diakhankè) – Fatoumata Sylla (fille 13 ans) 1'00 [53] ARILÉ (poular) – Amadou Diouldé Barry (garçon 11 ans) 0'50

REGROUPEMENT PAR LANGUES / ORGANIZATION BY LANGUAGE

- Bambara** 5-10-13-21b-42 • **Bassari** 27-28 • **Diakhankè** 8-41-47-52
Mandingue 2-3-11-12-14-20-24-34 • **Ouolof** 7-33-43-48-49 • **Sérère** 6
Poular 9-16-21a-21c-23-25-46-51-53 • **Soninkè** 44 • **Tenda** 15-36-37
Sousou 1-4-17-18-19-22-26-29-30-31-32-35-38-39-40-45-50

