

études mongoles
& sibériennes,
centrasiatiques
& tibétaines

Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines

36-37 | 2006
L'orientation, suivi de Varia

Les mélodies huchées des Touvas et des Ouzbeks

Contexte et système musical

Tuvianian and Uzbek taming melodies. Context and musical system

Frédéric Léotar



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/emscat/881>

DOI : 10.4000/emscat.881

ISSN : 2101-0013

Éditeur

Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2006

Pagination : 351-372

ISBN : 2-9518888-3-X

ISSN : 0766-5075

Référence électronique

Frédéric Léotar, « Les mélodies huchées des Touvas et des Ouzbeks », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 36-37 | 2006, mis en ligne le 23 février 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/881> ; DOI : 10.4000/emscat.881

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Les mélodies huchées des Touvas et des Ouzbeks

Contexte et système musical

Tuvinian and Uzbek taming melodies. Context and musical system

Frédéric Léotar

- 1 Les pasteurs turcs et mongols d'Asie intérieure ont traditionnellement recours à des onomatopées afin d'agir sur le comportement des animaux domestiques, en particulier pour les faire avancer ou les repousser dans des directions données. Plusieurs articles ont été consacrés à cette question, donnant lieu à des descriptions ethnographiques (Sodnom 1964, Bassanoff 1975) et permettant aussi la mise en évidence d'un continuum linguistique existant de la Sibérie à la Turquie actuelle, en passant par la Mongolie et l'Asie centrale (Dor 1985, 1995, 1996 et 2002).
- 2 Utilisant le même genre d'onomatopées, un certain nombre de populations pastorales sibériennes, mongoles et centrasiatiques chantent pour les femelles du cheptel qui ne donnent pas de lait (Levin 1990, Jenkins 1974). Les mélodies chantées par les bergers feraient-elles partie, à l'instar des huchements étudiés par Dor, d'un même continuum ? Autrement dit, sont-elles l'expression d'un même système musical ? C'est ce que nous allons tenter de montrer à partir de matériaux collectés chez les pasteurs touvas (1996 et 1998) et ouzbeks (1999)¹. Nous ferons auparavant un rappel des principaux articles traitant de cette pratique singulière.
- 3 En termes de définitions, si le terme *huchement* sert à désigner le fait d'« émettre un son vocal dans le but d'influencer le comportement d'un animal » (Dor 1985, p. 378), nous proposons d'appeler *mélodies huchées* les chants destinés aux animaux qui intègrent à la fois des onomatopées similaires ou apparentées à celles utilisées pour agir sur le déplacement animal (sons vocaux) et des lignes mélodico-rythmiques fixes.
- 4 La mention la plus ancienne d'une pratique vocale destinée aux animaux domestiques est due au moine franciscain Guillaume de Rubrouck, envoyé par Saint-Louis chez les Mongols afin d'établir des contacts avec eux et de décrire leurs mœurs (1253-1255)². La

référence musicale qui nous intéresse est des plus laconiques, insérée dans un passage décrivant un animal inconnu des Occidentaux : le yack. Voici l'extrait en question :

Ils ont des bœufs très forts, qui ont la queue pleine de poils, le ventre et le dos velus : ils sont plus courts de jambes que les autres bœufs, mais beaucoup plus forts. Ils tirent les grandes maisons roulantes des Moals [Mongols] et ont des cornes fines, longues, recourbées et si aiguës qu'il faut sans cesse en couper les pointes. La vache [dri³] ne tolère point d'être traitée, si on ne chante pas pour elle.
(Rubrouck 1985, p. 148)

- 5 Pour avoir une description plus précise, il faudra attendre cinq siècles et l'expédition du naturaliste allemand Pallas « en différentes provinces de l'empire russe et dans l'Asie septentrionale »⁴. Durant ce voyage, l'explorateur a décrit les végétaux, les animaux et les peuples des régions qu'il traversait. Il voyagea, entre 1768 et 1774, de la région de l'Oural vers les steppes de la Volga et de l'Asie centrale, et jusqu'en Sibérie, dans les régions montagneuses de l'Altaï et aux alentours.

À cette occasion, je ne peux m'empêcher de mentionner le comportement particulier des Mongols et des Toungouses à l'égard des chamelles qui refusent d'allaiter leur petit, ce qui est rare, vu que l'amour maternel chez la chamelle dépasse de beaucoup celui que nous connaissons chez les animaux domestiques. Mais il arrive que la chamelle repousse un petit qui ne peut pas encore se nourrir lui-même, sans qu'il y ait, semble-t-il, d'autre raison que la faiblesse de la mère, car nous n'avons observé rien d'équivalent chez les chameaux des bergers occidentaux où l'air est plus chaud et la nourriture abondante. Les nomades orientaux ont trouvé, sans doute fortuitement, un moyen de stimuler la tendresse maternelle de la chamelle. Ils attachent le petit à un pieu et la mère à un autre pieu, éloigné de quelques mètres. Entre les deux, un berger s'assoit et joue du khur⁵ (un instrument à cordes faites de crin), la mélodie la plus plaintive que l'on puisse imaginer et dont le ton ressemble beaucoup à la plainte du jeune chameau. La chamelle devient alors attentive, puis elle se tourne vers son petit, verse de grosses larmes et cherche à rompre ses liens. C'est le moment où on peut la libérer. Elle ira allaiter le petit et ne l'abandonnera plus.

(Pallas 1776, pp. 177-178)

- 6 Pallas ne se contente pas de mentionner une relation musicale entre les hommes et leur bétail, il la décrit. Ici, le berger joue une pièce instrumentale imitant les pleurs du petit, cette fois lors de l'allaitement. La réaction de la chamelle est clairement établie : elle verse des larmes et cherche à se rapprocher du chamelon. Le reste de la description correspond aux éléments précédemment fournis par le moine franciscain.
- 7 Une attestation proche de celle donnée par Pallas provient du missionnaire Constant de Deken (1852-1896). Au cours d'un voyage à travers l'Asie centrale et le Tibet qui le mena jusqu'à Hanoï, il effectua en compagnie des explorateurs français Pierre-Gabriel Bonvalot (1859-1933) et Henri d'Orléans (1867-1901) un séjour de deux années en Mongolie-Intérieure. Voici ce qu'il a pu observer :

Il arrive fréquemment qu'au moment de l'allaitement la femelle refuse son petit et l'empêche de téter. Elle le rejetterait pour toujours sans l'intervention de l'homme. Dans une telle situation, les Mongols ont recours à un moyen pour le moins étrange. Ils placent le chamelon non loin de la mamelle de sa mère et se mettent à jouer du yatoga⁶ (une sorte de harpe ou de cithare) afin d'adoucir son humeur en lui faisant entendre une musique agréable. La femelle, qui jusqu'ici toisait furieusement son petit, commence alors à éprouver de la compassion : le chamelon peut à ce moment venir téter en toute sécurité, et il est reconnu par sa mère. Plusieurs de nos missionnaires ont été témoins de telles scènes et ils étaient même parfois invités à jouer du luth quand une chamelle rejetait son chamelon. Le cœur compatissant de cet animal du désert ne peut résister à la musique émouvante, si bien que l'on est

toujours assuré d'y recourir avec succès.
(cité dans Serruys 1985, p. 63)

- 8 Ces premières mentions, bien que rudimentaires, sont précieuses. Même si elles sont marquées avant tout par l'étonnement, elles indiquent deux façons singulières de communiquer à travers la musique avec les femelles domestiques (dri et chamelle) pour les rendre plus dociles durant la traite et l'allaitement, grâce à des mélodies vocales (associées à des huchements) et instrumentales.
- 9 Durant la deuxième moitié du xx^e siècle, les descriptions concernant les mélodies huchées en tant que telles se font plus précises. En 1970, l'ethnologue mongol Chagdarsüren publie dans la revue polonaise *Rocznik Orientalistyczny* un article intitulé « Les chansons amadoyant la femelle qui refuse d'accepter son petit nouveau-né » :

Chez nous, il existe les chansons amadoyant [sic] la femelle (des *tabun qosiyu mal* : *aduγu, üker, temege, qoni, imay-a* — c'est-à-dire cinq sortes de bétail : cheval, bœuf, chameau, mouton et chèvre) qui refuse d'accepter son petit nouveau-né. Ces chansons font partie du folklore mongol et reflètent les particularités des vers mongols. Quand la femelle (surtout quand elle a mis bas pour la première fois) refuse d'accepter son petit nouveau-né, on chante, joue du violon mongol dit *morin quyur* [la vièle-cheval *morin xuur*] et de la flûte *lingbū* auprès d'elle : excellent moyen, prétend-on, de la persuader de laisser téter son nouveau-né.
(Chagdarsüren 1970, p. 97)

- 10 Tous ces éléments confirment les observations les plus anciennes en les complétant : la musique est ici versifiée, destinée aux femelles qui sont devenues mères depuis peu. L'auteur ajoute plus loin : « Ces chansons reflètent des particularités locales. Outre cela elles amadoyant [sic], ensuite effrayent la femelle qui refuse d'accepter son petit nouveau-né » — ce que nous constatons grâce à la traduction de deux chants qui accompagnent l'article (Chagdarsüren 1970, pp. 98-102). Suivent la transcription musicale d'un air *khalkha* chanté à la brebis lorsqu'elle refuse son agneau et celle d'une pièce chantée à la chamelle pour qu'elle adopte un chamelon orphelin dans sa première année : « On chante cette chanson lorsque le petit-orphelin est donné à une autre mère et que la femelle, après la mort de son propre petit, adopte le petit d'une autre femelle et le laisse téter. » L'auteur indique aussi qu'il arrive aux bergers d'avoir recours à d'autres techniques, non musicales, pour réveiller l'instinct maternel, comme approcher un chien du jeune animal en présence de sa mère, frotter le corps du nouveau-né avec du sel, de la soude ou du lait maternel ou encore laisser la femelle et son petit longtemps dans la steppe (Chagdarsüren 1970, p. 98).
- 11 La description la plus développée que nous possédons à ce jour du contexte d'exécution des mélodies huchées provient des Touvas de l'Altaï mongol — turcophones frères des Touvas de Sibérie. Un des chefs du clan *Xöx Mončog*, Galsan Tschinag, raconte dans un récit autobiographique les mœurs et traditions des pasteurs nomades au sein desquels il a grandi (Tschinag [1994] 1996).

Il y avait des brebis qui rejetaient leurs agneaux. Cela arrivait certaines années, mais cette fois c'était aussi contagieux et dévastateur qu'une maladie. À l'heure de la tétée, nous nous accroupissions chacun derrière une brebis et, accrochés à son pis, nous chantions à qui mieux mieux. Oui, nous chantions ! *Ce n'étaient pas les paroles qui comptaient, mais la mélodie, le son de notre voix et la répétition du mot toega - toega - toega...* [c'est moi qui souligne]. Pourtant de petites rimes nous venaient parfois inconsciemment sur les lèvres :

Si tu n'aimes pas ton petit, toega - toega - toega
Tu n'es qu'une chipie, toega - toega - toega

Allons, occupe-t'en, toega – toega – toega
 Comme un Ardshupan⁷, toega – toega – toega ![...] Mon père chantait :
 Si vous êtes avec nous, toega – toega – toega
 C'est la prospérité, toega – toega – toega
 Si vous êtes contre nous, toega – toega – toega
 C'est la pauvreté, toega – toega – toega !

[...] Et nous avons aussi sans cesse recours à d'autres moyens. Nous enduisions le derrière de l'agneau avec de la saumure et fourrions le museau de sa mère dans sa toison imprégnée de sel. Elle avait beau commencer par se défendre, elle finissait par devoir y goûter en léchant son museau mouillé. Ensuite elle se léchait longtemps, jusqu'à ce que le goût du sel disparaisse complètement. C'est là qu'on voyait ce qui triomphait : l'envie de sel ou l'entêtement. Si c'était l'envie, elle retournait d'elle-même goûter au délice qu'on lui avait préparé. En ce cas, l'affaire était réglée. Mais souvent aussi, c'était l'entêtement qui était le plus fort. Il fallait alors recourir à un autre expédient : on enfonçait plusieurs doigts dans le vagin de la brebis, on les allongeait et les repliait, puis on les essuyait au passage sur le dos de l'agneau ; le nombre de doigts et la façon de les replier dépendaient des cas. Une brebis pouvait se montrer sensible tandis qu'une autre avait l'air d'une bûche.
 (Tschinag [1994] 1996, pp. 123-124)

- 12 On retiendra de cet extrait que l'auteur, dans sa pratique des mélodies huchées, accorde plus d'importance à l'aspect mélodique, au registre et à l'onomatopée spécifique des brebis (*toega*)⁸ qu'aux paroles. Ces dernières lui venaient « parfois inconsciemment sur les lèvres » et elles cherchaient non seulement à amadouer mais aussi à effrayer l'animal. Tschinag précise aussi les données de Chagdarsüren concernant les techniques non musicales utilisées pour pallier le refus animal. Citons le passage où les bergers, tout en continuant à chanter pour leurs brebis, sont en proie au désespoir face à la rudesse de l'hiver :

Un soir, ma mère a conjuré le Ciel Bleu. Des nuages étaient réapparus, le vent violent s'était calmé, l'air sentait la neige et l'obscurité pesait sur la yourte et l'enclos, sur les hommes et les bêtes, muette et écrasante.

As-tu encore des yeux, dis, toega – toega – toega
 Regarde-moi Deedis, toega – toega – toega
 As-tu encore des oreilles, dis, toega – toega – toega
 Entends-moi Deedis, toega – toega – toega.

Dans sa voix s'annonçaient des larmes toutes proches. Les larmes étaient là. Son chant s'est brisé. Et à la place, on l'a entendue renifler et haleter. Je m'en suis rendu compte, mais j'ai continué à chanter. Et papa aussi [...]. Ma mère s'était dominée. Sa voix résonnait de nouveau avec force, elle semblait reposée :

Toi qui es notre père, toega – toega – toega...

Elle s'est arrêtée net et un cri a retenti : d'abord clair, il s'est transformé en un sourd gargouillis qui n'en finissait plus et devenait sanglot, râle. J'ai vu partir la brebis à qui était dédié le chant interrompu et son agneau tomber ; en s'en allant, sa mère l'a renversé, il a crié et gigoté, mais son cri était aussi atone et faible que ses contorsions. [...] Je voulais inventer de belles paroles pour ma chanson. Seulement les mots dont j'avais besoin semblaient se cacher derrière les brebis, impossible de les trouver. Obligé de m'en tenir au simple toega – toega – toega alors que j'étais à la recherche désespérée de paroles pour la compléter... Cette nuit-là, nous avons lutté particulièrement longtemps. Les brebis étaient butées. Les nuages descendaient toujours plus bas. Tout devenait sombre et étroit comme dans un trou. Silencieux. J'avais l'impression qu'on nous avait abandonnés avec ces brebis stupides et obstinées dans un monde vide et obscur où nous étions condamnés à chanter sans trêve.

(Tschinag [1994] 1996, pp. 125-127)

- 13 Ce passage montre bien que les mélodies huchées destinées aux femelles sont issues d'un milieu où les conditions de vie, tant pour les humains que pour les animaux, sont extrêmement difficiles. De fait, la pratique chantée est un moyen indispensable pour sauver les nouveau-nés que leurs mères affaiblies ne peuvent plus nourrir ou qu'elles ne reconnaissent pas quand ils ont passé la nuit sous la yourte et qu'ils reviennent près d'elles, chargés d'odeurs humaines (Tschinag [1994] 1996, p. 135). Chanter pour les femelles animales est donc une pratique qui participe de la gestion du cheptel et contribue à sauvegarder l'économie familiale dans les situations critiques.
- 14 D'un point de vue musicologique, l'ouvrage d'A. N. Aksënov consacré à la musique touva *Tuvinskaja narodnaja muzyka* (1964) offre la transcription de sept mélodies huchées enregistrées entre 1945 et 1956, qu'il introduit ainsi :
- Les mélodies qui accompagnent le rituel pastoral *xoj alzyr* tiennent une place particulière dans le chant traditionnel touva. Il s'agit d'un rituel destiné à habituer la progéniture des brebis, chèvres, vaches et juments à une mère de substitution, quand la première mère ne produisait pas de lait et qu'elle mourait ou refusait de nourrir son petit. Alors, on conduisait les petits vers une autre mère, on les approchait d'elle, s'adressant aux deux avec des mots qui, traditionnellement, stimulent les animaux (pour la brebis, *tpro, tpro, tprogat* ; pour la chèvre, *ču,ču, ču* ; pour la vache, *oog, oog, oog*). Ces paroles sont chantées sur des mélodies de style récitatif qui se ressemblent les unes les autres.
(Aksënov 1964, p. 20)
- 15 Cette description est intéressante car, pour la première fois, elle intègre des données contextuelles, musicologiques (par l'analyse d'enregistrements de terrain) et linguistiques.
- 16 L'auteur commence par indiquer que la pratique vocale destinée aux animaux est appelée par les bergers touvas *xoj alzyr*, ce qui signifie littéralement « habituer au sein »⁹. Bien qu'Aksënov ne donne pas d'onomatopée destinée à la chamelle ou à la jument, il en existe chez les Touvas, respectivement *sök* (ou *ovej*) et *kru*, comme nous avons pu le noter sur le terrain (1998). Les autres onomatopées que nous avons recueillies correspondent à celles répertoriées par le musicologue russe.
- 17 Sur le plan musical, l'auteur, en spécifiant que les mélodies « se ressemblent les unes les autres », indique qu'elles sont reliées, en d'autres termes qu'elles se réfèrent à une même logique sous-jacente ou *système musical*.
- 18 Malgré cette intuition, les transcriptions d'Aksënov ne permettent pas de comprendre quel type de structure relie les différentes pièces enregistrées. C'est ce que nous allons tenter à présent de préciser grâce à l'analyse succincte de quelques mélodies huchées touvas et ouzbèkes, qui font partie d'un corpus plus large de pièces que nous avons enregistrées sur le terrain (41 pièces touvas + 25 pièces ouzbèkes¹⁰). Nous les tenons pour des illustrations représentatives des mélodies huchées touvas et ouzbèkes¹¹.

susceptibles d'être haussées ou diminuées d'un demi-ton selon les exécutants¹⁵. Il en découle un grand nombre de variations scalaires théoriques selon qu'un ou les deux degrés de chaque zone sont ou non modifiés¹⁶.

- 22 Le triton théorique *lab-sib-do-ré* peut être étendu d'un degré supplémentaire sur sa partie inférieure avec un *fa* (ou un *sol*). Il crée alors une nouvelle zone, comme on peut le voir dans cette mélodie huchée touva destinée à une chamelle :

transcription 3

The image shows a musical score for a throat song. It consists of several staves. The top staff is a vocal line with notes and lyrics. Above the first four measures, there are labels 'W', 'X', 'Y', and 'X' indicating different melodic zones. Below the vocal line, there are several accompaniment staves, including a piano part with chords and a bass line. The lyrics are written in Cyrillic script below the vocal line.

Mélodie huchée touva destinée à une chamelle (1998)
Exécutante : Alla Čalama (née en 1978)

- 23 L'ajout d'un *fa* en début de phrase crée ici une zone W qui précède l'ensemble de trois zones X-Y-X déjà observé plus haut. Il en résulte l'enchaînement W-X-Y-X, repris de façon plus ou moins complète d'une phrase à l'autre. Le schéma mélodique de chaque phrase débute donc sur un *fa* qui évolue progressivement vers *do* (et *ré*) avant de redescendre généralement vers un *lab* final. Il se dessine donc une courbe ascendante puis descendante dont le schéma sous-jacent peut être précisé grâce à une autre mélodie de la même bergère, destinée cette fois à une vache et dont nous donnons ci-dessous un extrait¹⁷ :

transcription 4

Extrait d'une mélodie huchée touva destinée à une vache (1998)
 Exécutante : AllaĈalama (née en 1978)

- 24 Nous voyons ici que le degré inférieur *fa* ajouté au triton *lab-sib-do-ré* peut, d'un point de vue mélodique, être placé non seulement en début de phrase (6-10) comme attesté précédemment, mais aussi en fin de phrase (9), créant ainsi une zone Z¹⁸. Il s'en dégage un schéma mélodique qui théoriquement part d'un *fa* initial (zone W), progresse vers *lab-sib* (zone X), puis *do-ré* (zone Y), avant de redescendre vers *sib-lab*(zone X) et *fa* (zone Z)¹⁹.
- 25 De tels procédés sont aussi à l'œuvre chez les pasteurs ouzbeks, comme en atteste la mélodie huchée suivante, où une zone Z (*fa* varié en *sol*) apparaît après X-Y-X :

modèle musical ayant pu être mis en évidence chez deux populations éloignées comme les Touvas de Sibérie et les Ouzbeks, il ne semble pas déraisonnable de penser qu'il puisse aussi être en usage chez les Khakasses, les Altaïens, les Touvas de Mongolie ou encore les Kazakhs et les Kirghizes qui vivent toujours dans le cadre de traditions pastorales ancestrales.

- 29 Sur le plan de la pragmatique, il serait intéressant d'approfondir la relation entre le modèle (avec ses variations) et le contexte spécifique à l'intérieur duquel il est chanté. Car, s'il a été possible à partir de critères musicologiques de caractériser une formule musicale qui sert aux bergers de cadre référentiel et d'en décrire (succinctement ici) les mécanismes selon lesquels elle fonctionne, il est certain que des données d'ordre contextuel entrent aussi en jeu, dans des proportions qu'il faudra définir.
- 30 Enfin, l'étendue et la persistance de ce modèle²⁴ ainsi que son imitation stricte ou variée (dans certaines limites) devraient aussi intéresser les sciences cognitives, notamment du point de vue des processus de mémoire.

Annexes

- 31 Nous donnons ici les paroles de certaines des mélodies huchées figurant dans le corps de notre article. Pour les mélodies 2 et 5, la transcription en ouzbek des paroles a été effectuée par Kurbannijaz Panžiev, doctorant ouzbek en musicologie, originaire de la région du Sourkhandaria d'où proviennent nos enregistrements. Il a ensuite traduit ces paroles de l'ouzbek en russe. Pour la mélodie 3, la transcription en touva des paroles a été faite par Čejnieš Tuluš, maîtresse d'école demeurant à Kyzyl, qui les a ensuite traduites en russe. Les traductions en français ont été faites par nos soins à partir du russe.
- 32 Nous remercions chaleureusement Kurbannijaz Panžiev et Ondar Mongun-ool (musicien touva) pour leur aide inestimable dans la collecte des mélodies huchées ouzbèkes et touvas présentées dans notre article.

BIBLIOGRAPHIE

transcription 2

Mélodie huchée ouzbèke destinée à une chèvre (1999)

Qirdan to'yib keldingmiy, chirey-chirey
 Bolaginangni emizginey, chirey-chirey
 Kadi-kadi sut berginey, chirey-chirey
 Chelak to'la moy berginey, chirey-chirey
 Repue d'herbe fraîche, tu as accouru, čirej-čirej,
 Nourris ton chevreau jusqu'à satiété, čirej-čirej,
 Que ton lait remplisse toute la cruche, čirej-čirej,
 Que ta crème remplisse tout le seau, čirej-čirej.

transcription 3

Mélodie huchée touva destinée à une chamelle (1998)

ТЕВЕЖИ БОЛ, КАДАРЧЫ БООПТЕВЕМЕЙНИ КАДАРГАНДАОГЛУН ХОСКАН ТЕВЕМЕЙНИ
 (Й)ШАК-ЛА БИЧААР АЛГАП ЧОР МЕН. УВААЙ...
 БОДАГАННАР ЧАШ-ЛА(Й) ТУРДАБОРБАК КАРА ЧАРАШ-ЛА-ДЫРБОДАГАННЫ
 КОРГЕНИМДЕ(Й),КОРГЕНИМДЕ(Й)
 ИШТИ-ХОННУМ КУДАРААР-ДЫР,
 КУДАРААР-ДЫР УВААЙ...
 БОДАГАНЫМ ЧАРАШ-ДАА БОЛМОГЕННЕРИ ЧАРАШ-ЛА ДЫРЫРЫН БЫРЛАП
 БЕРЕРИМГЕАВАН ТААЛАП ЭМИП КОРЕМ, ЭМИП КОРЕ
 УВААЙ...

*Je m'occupe des chameaux,
 Je les fais paître, j'en prends soin.
 Si une chamelle n'accepte pas son chamelon,
 Voici la mélodie que je chante : Uvaaj...
 Quand les chamelons sont petits,
 Ils sont beaux et ronds, et
 Quand je vois un chamelon,
 Quand je le vois,
 J'ai le cœur gros,
 Je suis triste, uvaaj...
 Ce que tu es joli, mon chamelon,
 Tes petites bosses sont magnifiques,
 Je chante pour toi, Et toi, tète le lait de ta mère,
 Uvaaj...*

transcription 5

Mélodie huchée ouzbèke destinée à une brebis (1999)

To'ray, pushay, to'ray-turay, to'ray
 To'raylasam turib tura, turay, turay
 Enalar jonim jonivora, turay-turay, pushay
 Sening bolang o'lgandayo, turay, turay, pushay
 Nimalar ham qilayina, turay-turay, pushay
 Oqillar molin jonivora, pushay, turay, pushay
 Quloqlar solib tura, pushay, turaj-turaj
 Momolar jonim jonivora, pushay, turay, turay,
 Tog'larda bordir gulxayra, pushay, turay-turay
 Sutlaringni qil xayra turay, turay, pushay
 Momolar jonim jonivora, pushay, turay-turay. Turaj-pušaj, turaj-turaj, turaj,
 Je chante pour toi, tiens-toi tranquille, turaj-turaj,
 Petite mère, petite brebis chérie, turaj-turaj, pušaj,
 Si un agneau venait à mourir, turaj-turaj, pušaj,
 Qu'est-ce que je deviendrais ? turaj-turaj, pušaj,
 Écoute bien, ma brebis bien aimée, turaj-turaj, pušaj,
 Tiens-toi tranquille, pušaj, turaj-turaj,

Petite mère, petite brebis chérie, pušaj, turaj-turaj,
 Des mauves poussent dans les montagnes, pušaj, turaj-turaj,
 Sois gentille, donne du bon lait, turaj-turaj, pušaj,
 Allez, petite brebis bien aimée, pušaj, turaj-turaj.
 Abdullaev, R. S.

- 1994 Obrjadovaja muzyka Central'noj Azii [La musique rituelle d'Asie centrale] (Tachkent, Izd. « FAN »).
- Aksénov, A. N.
1964 Tuvinskaja narodnaja muzyka [La musique traditionnelle touva] (Moscou, Muzyka).
- Arom, S.
1985 Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale (Paris, SELAF).
- Bassanoff, N.
1975 Adjurations, conjurations, un des aspects du pouvoir magique de la parole, *Études mongoles et sibériennes*, 6, pp. 23-146.
- Chagdarsüren, T.
1970 Les chansons amadoyant la femelle qui refuse d'accepter son petit nouveau-né, *Rocznik Orientalistyczny*, XXXIII, 1, pp. 97-102.
- Rubrouck, G. de
1985 Voyage dans l'empire mongol, 1253-1255 (trad. et comm. de C. et R. Kappler) (Paris, Payot).
- Dor, R.
1985 Les huchements des bergers turcs. I. Interpellatifs adressés aux animaux de la cour et de la demeure, *Journal Asiatique*, CCLXXIII, 3-4, pp. 371-421.
1995 Les huchements des bergers turcs. III. Interpellatifs adressés au gros bétail, *Turcica*, 27, pp. 199-200.
1996 Les huchements des bergers turcs. Du huchement-aux-morts à l'appel des chevaux, in G. Veinshtein (éd.), *Les Ottomans et la mort* (Leiden/New York/Köln), pp. 39-59.
2002 À l'aube du cri. De l'homme à l'animal avant le partage du monde, *Diogène*, 200, pp. 129-140.
- Meyer, L. B.
1973 *Explaining music. Essays and Explorations* (Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press).
- Nattiez, J. J.
1987 *Musicologie générale et sémiologie* (Paris, Christian Bourgeois).
- Pallas, P. S.
1776 *Sammlungen historischer Nachrichten über die Mongolischen Voelkerchaften* [Recueils d'informations liées aux peuplades mongoles], I (Saint-Pétersbourg).
- Ruwet, N.
1972 *Langage, musique, poésie* (Paris, Éditions du Seuil).
- Serruys, H.
1985 *Music and song for animals, Études mongoles et sibériennes*, 16, pp. 61-67.
- Sodnom, C.
1964 *Malyn tuxaj üg* [Paroles liées au bétail], *Studia Mongolica*, IV, 14, pp. 15-31.
- Solomonov, T. E.
1995 *Istorija muzyky Srednej Azii i Kazaxstana* [Histoire de la musique d'Asie centrale et du Kazakhstan] (Moscou, Muzyka).
- Suzukej, V.
1989 *Tuvinskie tradicionnye muzykal'nye instrumenty* [Les instruments de musique traditionnels touvas] (Kyzyl, Tuvinskij naučnyj issledovatel'skij Institut jazyka, literatury i istorii).
- Tschinag, G.
[1994] 1996 *Ciel bleu. Une enfance dans le Haut Altaï* (Paris, Métailié).

Discographie

Jenkins, J.

1974 *Vocal and Instrumental Music of Mongolia*, Tangent records (TGS 126), 2 disques 33 t.

Lecomte, H.

1990 *Musiques de Mongolie*, Buda records (92591-2).

Levin, T.

1990 *Tuva : Voices from the center of Asia*, Smithsonian Folkways (SF 40017).

NOTES

1. Ces matériaux et les résultats analytiques présentés ici de façon succincte sont tirés d'une thèse de doctorat de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, dirigée par J. J. Nattiez.
2. Rappelons que les armées mongoles avaient entrepris dès 1235 de conquérir la Russie et l'Europe. Les Mongols déferlèrent irrésistiblement jusqu'aux portes de l'Allemagne et de l'Italie, avant de rebrousser chemin à la mort du grand khan Ögödeï, à la fin de l'année 1241.
3. Pour mémoire, la dri est la femelle du yack. Rubrouck utilise le terme « vacca » dans la version originale de son manuscrit, pour décrire cet animal qu'il rencontrait pour la première fois.
4. Éminent naturaliste, Pallas avait été désigné par l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg pour faire partie d'une expédition scientifique dont la mission première était d'observer le passage de Vénus en Sibérie.
5. Il s'agit de la vièle *xyl-xuur*, appelée de nos jours *morin-xuur* chez les Mongols (litt. « vièle-cheval »). L'instrument est à rapprocher de l'*iqil* touva (étymologiquement : *iji* « deux » *kyl/xyl* « crins », c'est-à-dire « deux cordes »), dont l'ancienne dénomination est aussi *xyl-xuur* (Suzukej 1989, p. 17). L'équivalent du cordophone *xuur* chez les Turcs d'Asie centrale est la vièle *kobuz*, l'instrument de prédilection des bardes et des chamanes.
6. Ce type de cithare est répandu en Asie centrale (*yaduga*) et chez les Touvas (*čadagan*).
7. Nom d'un héros inventé par l'auteur, quand il était enfant.
8. Soit *tpro* chez les Touvas de Sibérie, *turej* chez les Ouzbeks du Sourkhandaria.
9. *Xoj* : 1) brebis, 2) sein ; *alzyr/alys* : 1) habituer, 2) succomber à la supercherie.
10. En Asie centrale, de brèves descriptions concernant la pratique musicale huchée ont été faites par R. S. Abdullaev (1994) et T. E. Solomonov (1995), sans apporter d'éléments supplémentaires par rapport aux auteurs cités plus haut, si ce n'est la mention de variantes morphologiques pour les onomatopées et le recensement d'autres sons utilisés en contexte de traite.
11. Bien que la méthodologie suivie pour réaliser les transcriptions et les analyses ne puisse être détaillée dans cet article, mentionnons qu'elle repose sur les travaux de Nattiez (1987), Ruwet (1966), Arom (1985) et, même si cela n'apparaît pas ici, Meyer (1973).
12. Un tel découpage est basé sur le principe d'une mise en paradigme systématique, telle que l'a définie Ruwet (1972, pp. 116-117).
13. Seules les onomatopées ont été reproduites sur la transcription.
14. Ce triton référentiel a pu être établi, une fois transposées toutes les mélodies du corpus au même diapason (D+2 placé en début de transcription signifie que le diapason réel a été haussé d'un demi-ton, à des fins analytiques).
15. Ainsi, le *sol* de la mélodie huchée touva peut être lui-même compris comme un *labdiminué* d'un demi-ton.

16. Nous avons pu constater que les pasteurs touvas ne modifient en général que les degrés inférieurs *labet sib* (zone X), sans que soit affectée la zone Y. Les bergers ouzbeks, pour leur part, intègrent dans leurs mélodies un plus grand nombre de variations scalaires, avec une présence marquée de l'intervalle de demi-ton.
17. Pour ne pas surcharger le texte, seules les phrases essentielles à notre propos (5-10) sont reproduites ici.
18. Précisons que, dans chaque zone, les degrés ne sont pas nécessairement exprimés à chaque phrase ni toujours reproduits dans le même ordre. Ils peuvent aussi être répétés. De même, une zone peut être supprimée d'une phrase à l'autre.
19. Bien que les zones W et Z soient fondées sur le même degré (*fa*), elles ne peuvent être confondues du fait qu'elles ont une fonction spécifique : *incipit* pour W (particulièrement claire aux phrases 8 et 10 de cette pièce où seule une valeur courte apparaît), et *finalis* pour Z (avec la présence d'une valeur longue).
20. Comme on peut le voir aux lignes 2, 6, 7, 8, 10, etc., il arrive qu'un sib bref apparaisse en zone Y. Un tel cas de figure n'est possible que lorsque le sib est court, d'un point de vue rythmique.
21. Sous sa forme la plus complète, bien que rarement attestée, le modèle a révélé la présence de sept zones (W-X-Y-Y'-Y-X-Z), reproduisant de façon plus développée la forme de courbe présentée ici. Notons aussi qu'en plus des variations scalaires évoquées plus haut, les bergers sont susceptibles d'apporter des variations métrico-rythmiques, mises en évidence grâce au concept de notes structurales et ornementales de Meyer (1973, pp. 121-122).
22. Voire sept dans des certains cas rares (W-X-Y-Y'-Y-X-Z).
23. De même que les zones ne sont pas nécessairement toutes exprimées à chaque phrase, leurs degrés constitutifs peuvent être variés dans les limites d'un ton.
24. Dans le cadre de notre thèse, il est apparu que les enregistrements de mélodies huchées réalisés par Aksënov au cours des années 1950 concordent exactement au modèle présenté ici (à partir du corpus de nos enregistrements).

RÉSUMÉS

Cet article a pour but d'illustrer, à partir d'exemples concrets, la thèse selon laquelle les chants pour animaux des pasteurs turcs d'Asie intérieure ou *mélodies huchées* partagent un modèle musical similaire. Après un tour d'horizon des descriptions disponibles dans la littérature de la pratique consistant à chanter des mélodies à des animaux, en particulier aux femelles du troupeau qui ne donnent pas de lait, il est procédé à l'analyse de *mélodies huchées* touvas et ouzbèkes. Cette analyse s'efforce de mettre en évidence l'existence de récurrences entre les mélodies et, partant, d'en dégager leur modèle commun.

Based on concrete examples, this article seeks to illustrate the thesis that songs for animals or so-called tamingmelodies used by Turkic shepherds proceed from a similar prototypic model. Following a detailed inventory of all descriptions available in the ethno-musical and linguistic literature about the use of a song to incite, for instance, females to produce milk, the analysis focuses on Tuvinian and Uzbek tamingmelodies. The analysis points out recurrences in the melodies, which reveals an underlying common model.

INDEX

Index géographique : Ouzbékistan, Touva

Population Touva, Ouzbek

Mots-clés : animaux, chants, mélodies huchées, pasteurs, système musical

Keywords : animals, musical system, shepherds, songs, taming melodies

Thèmes : musique

AUTEUR

FRÉDÉRIC LÉOTAR

Frédéric Léotar, titulaire d'une maîtrise d'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre après avoir terminé le cycle complet du conservatoire, a obtenu son Ph.D. à la Faculté de musique de l'Université de Montréal (avril 2005). Il est chercheur associé du C.E.M.S. depuis 2000