



1. Jeu de la harpe-cithare chez les Batéké (B-4).

Playing of the harp-zither by the Batéké (B-4).

GABON

musiques des Mitsogho et des Batéké

Nous présentons ici deux types de musiques qui se distinguent tant par leur esthétique que par les fonctions qui leur sont attachées. Leur rapprochement sera significatif de la diversité des arts du Gabon dont elles situent les deux pôles : art de la forêt équatoriale, la musique des Mitsogho renvoie essentiellement à l'univers des rites qui lui donnent sa signification ; art des savanes de l'Afrique centrale, la musique des Batéké retient particulièrement l'attention par ses recherches de timbre.

GABON

Mitsogho and Batéké music

The two types of music presented here are distinguished from each other both aesthetically and functionally. Their appearance together is indicative of the diversity of Gabonese arts, of which they represent opposite poles : an art of the equatorial forest, Mitsogho music is related essentially to the universe of rites that gives the music its meaning ; an art of the savannas of central Africa, Batéké music holds attention particularly through its refinement of timbre.

Pour terminer, tout le monde est invité à juger la palabre : les animaux arrivent par paires : l'écureuil et le rat palmiste, le bœuf et l'éléphant, l'escargot et la tortue, le caïman et l'hippopotame, les félidés, les reptiles, les oiseaux par paires, etc. A noter la manière dont l'exécutant réalise instrumentalement les réponses, en "imitation", aux formules chantées. (Photo 1).

5. **Danse onkila (ou kankira)** : Grand pluriarc à 5 cordes *ngwomi*, hochet végétal *ndjaga*, tambour vertical à membrane clouée *ngomo*, une voix d'homme, chœurs de femmes. Cette danse, que les adeptes d'une société féminine d'initiation exécutent en creusant le sol de leurs genoux, se caractérise par la présence d'un grand pluriarc à cinq cordes, spécimen original de l'organologie *téké*. L'instrument est formé d'une grosse caisse de résonance arrondie sur laquelle est clouée la table d'harmonie horizontale se terminant à son extrémité par un embryon de manche en queue d'aronde (*lasala*, litt. plume). Cette table ne ferme pas complètement le corps de résonance, ménageant à la base une large ouverture (*onyüa* : la bouche). Cinq demi-arcs sont fixés à la face postérieure du corps de résonance; des ligatures végétales les rendent partiellement solidaires. A leurs extrémités sont accrochées des sonnaillles (*asanaga*) semblables à celles décrites à la page précédente. Joué par un homme, l'instrument est posé sur le sol, entre les genoux repliés du musicien accroupi qui le maintient de son genou gauche, tandis que le genou droit bouche périodiquement l'ouverture semi-circulaire, modifiant ainsi rythmiquement la résonance. Dans la main droite, un plectre (*olièmi*) de vannerie en forme de cadenas, fait résonner les cordes par un mouvement de va-et-vient. La main gauche agit sur les cordes au moyen de doigtés qui ne visent pas à raccourcir la longueur, mais à soustraire certaines d'entre elles à l'action continue du plectre. L'accord de l'instrument se fait par pesées sur l'extrémité de la courbure de chaque arc et donne les sons constitutifs d'une échelle pentaphone, brisée par deux sauts de quarté descendants (mj^3 , si^2 , $ré^3$, la^2 , sol^2). Cette disposition facilite certains doigtés dont il est possible de faire la tablature. (photo 8).

Le terme *nkila* désigne une certaine catégorie d'esprits liés à la fécondité. La danse *onkila*, danse de guérison, consacre l'entrée dans la confrérie d'une nouvelle adepte atteinte des maux provoqués par ces esprits. Ces maux sont des troubles ovariens et des affections gastro-intestinales en rapport avec la grossesse. Des médecines sont préparées, puis la guérisseuse organise la danse. Les "médecines" deviendront agissantes par l'intermédiaire des "esprits" qui, en possédant les participantes, révéleront l'origine du mal. La guérisseuse agitera tout au long de la danse le hochet *n'djaga*, calebasse au col allongé, remplie de grenaille.

6. **Danse des ébanigi** : chœur d'hommes, cloche double *on'kughu*, cloche à manche coudé à battant interne *kindu*. Cette danse des gardes du corps des chefs, s'exécute dans le cadre de *n'kani*, ensemble de pratiques concernant la chefferie. Les gardes du corps *ébanigi*, habillés et coiffés de carrés de raphia tissé, battent la cloche double *on'kughu*; certains courent en tous sens en brandissant des sagaies. Ils ont un comportement ambigu d'agressivité bouffonne et s'interpellent par des surnoms grossiers. Ils parodient l'autorité guérière et spirituelle du chef, mais n'en exercent pas moins un contrôle policier sur la vie tribale. Il s'agit ici d'une chanson à boire. L'enregistrement a mis en valeur les différentes onomatopées; remarquer en particulier le chuintement imitant le son ordinairement émis par des calebasses insufflées.

Nos remerciements vont au Gouvernement de la République du Gabon, qui a toujours beaucoup facilité nos travaux, ainsi qu'aux musiciens gabonais, à l'équipe du Musée des Arts et Traditions de Libreville, au musicologue Herbert Pepper, aux ethnologues O. Golnhofer et R. Sillans, à nos informateurs M. Mondjo, J. Moubégna, J. Abala.

Les enregistrements de la face A ont été réalisés en septembre 1966 pour les pages 2 et 8 et en mai-juin 1968 pour les autres pages, dans les districts de Mimongo, Bilengui et Etéké (Ngounié). Les enregistrements de la face B ont été réalisés en juillet-août 1965 dans la région de Léconi et sur la piste de Tsoulo (Haut-Ogooué).

Pour l'orthographe des noms vernaculaires : u = ou; g toujours dur comme dans "gare"; pour les noms de lieux, orthographe administrative.

In the end, everyone is invited to judge. The animals arrive in pairs : the squirrel and the rat, the ox and the elephant, the snail and the tortoise, the alligator and the hippopotamus, the felines, the reptiles, the birds in pairs, etc... Note how the performer executes the instrumental responses, in "imitation", to the sung formulas (photo 1).

5. **Onkila (or kankira) dance.** Ngwomi five-stringed compound bow, ndjaga vegetable rattle, ngomo vertical drum with nailed skin, one male voice, female chorus.

This dance, performed by adepts of a female initiatory society while digging into the ground with their knees, is marked by the presence of a large five-stringed compound bow, an original specimen of *téké* evolution. The instrument is formed of a large rounded resonator on which is nailed a horizontal soundboard terminating in an embryonic dovetailed handle (*lasala*, lit. feather). The soundboard does not completely close to resonator, leaving a large opening at the lower end (*onyua* : the mouth). Five half bows are fixed to the back of the resonator, partly secured by fiber ligatures. Jingles similar to those described on the previous band are attached to the extremities of the bows. Played by a man, the instrument is placed on the ground between the bent knees of the crouching musician, who props it against his left knee while using his right knee periodically to close the mouth, rhythmically modifying the resonance. In his right hand he holds a padlock-shaped wicker plectrum (*olièmi*) with which he plucks the strings in a to-and-fro movement. The left hand is used on the strings in a fingering not aimed at stopping them, but at removing certain strings from the continued effect of the plectrum. Tuning is effected by weighing on the extremity of the curve of each bow, resulting in the notes of a pentatonic scale, broken by two downward leaps of a fourth (E^3 , B^2 , D^3 , A^2 , G^2). This disposition facilitates certain fingerings of which it is possible to realize the tablature (photo 8).

The term *nkila* designates a certain category of spirits related to fertility. The *onkila* dance, a healing dance, concerns the entry into the society of a new adept suffering from illnesses caused by these spirits. These ills are ovarian troubles and gastro-intestinal ailments related to pregnancy. The medicines are prepared, then the healer organizes the dance. The "medicines" become active through the intermediary of the "spirits" who, through possession of the participants, reveal the origin of the illness. Throughout the dance the healer shakes a *n'djaga* rattle, a gourd with an elongated neck, filled with grain residue.

6. **Dance of the ébanigi** : male chorus, on'kughu double bell, kindu bell with infernal clapper and curved handle

The dance of the bodyguards of chiefs is performed in the context of the *n'kani*, and ensemble of practices relating to chiefdoms. The *ébanigi* guards, clothed and coiffed with squares of woven raffia, beat the on'kughu double bell; some of them run in all directions brandishing assagais. They affect an ambiguous behavior of clownish aggressiveness and call each other by coarse nicknames. They parody the military and spiritual authority of the chief, without relaxing their police surveillance over the tribal life. This is a drinking song. The recording demonstrates the different onomatopoeic effects; note in particular the fricative sounds imitating the sound ordinarily made by blown gourds.

We extend our thanks to the government of the Republic of Gabon, which has consistently been of great help in our work, as well as to the Gabonese musicians, the staff of the Musée des Arts et Traditions of

Libreville, and our informants M. Mondjo, J. Moubégna, and J. Abala.

The recordings on side A were made in September, 1966, for bands 2 and 8, and in May-June, 1968, for the remainder, in the districts of Mimongo, Bilengui and Etéké (Ngounié). The recordings on side B were made in July-August, 1965, in the Léconi region and on the Tsoulo trail (Haut-Ogooué).

In the spelling of vernacular names : u = oo; g is always hard as in "good"; for place names, the administrative spelling is used.

1. Mitsogho.

Les Mitsogho (sing. Ghètsogho ou Motsogho) occupent le versant occidental du massif montagneux central du Gabon qui élève la forêt équatoriale à plus de mille mètres d'altitude; d'accès difficile, leur territoire forme un triangle dont le sommet méridional est marqué par le confluent de l'Ogoulou et de la Ngounié, et dont la base longe, au Nord, une forêt inhabitée qui les sépare de l'Ogooué duquel ils sont descendus autrefois avant de remonter son affluent Sud, l'Ofoué. "C'est dans ce réservoir culturel et culturel, foyer de diffusion religieuse à travers une grande partie du Gabon, qu'a pris naissance la société initiatique du *bwété* (ou *bwiti*), la plus fameuse des traditions tsogho, dont la base repose sur le culte familial d'ancêtres élevé à l'échelon tribal" (R. Sillans, 1969). Dans cette confrérie d'initiés masculins, un enseignement secret se dispense au travers de rites qu'illustrent toute une variété d'expressions musicales, plastiques et chorégraphiques. Le *bwiti* se présente pour ses adeptes comme une somme de connaissances constituant une théorie du monde et les Mitsogho sont réputés en détenir les principaux secrets. Fruit d'une recherche spéculative ayant intégré des croyances et des traits culturels d'origines diverses, l'enseignement du *bwiti* a, en retour, imposé sa forme aux structures religieuses de populations parfois lointaines, qui ont été amenées au cours de l'histoire à adopter ses rites. Ceux-ci ont été véhiculés par la langue des Mitsogho, promue dès lors langue liturgique. Une série d'épreuves permet l'entrée dans la confrérie d'un nouvel adepte, qui acquiert ainsi un rang dans la hiérarchie de l'Ordre et un certain statut social. La mastication de la racine amère d'une plante, l'*iboga* (*Tabernanthe iboga* Baillon), lui dévoilera la signification des perceptions visuelles et auditives que les rites déroulent devant lui en une succession théâtrale. Les cérémonies du *bwiti* ont lieu dans un temple (*ébandza*) ou maison commune des hommes, situé au milieu de l'allée centrale du village. C'est un hangar rectangulaire à parois d'écorces décorées, dont la face antérieure non cloisonnée laisse voir, soutenant l'avant extérieur, une cariatide percée d'un trou losangé.

L'orchestre liturgique du *bwiti* est constitué essentiellement par un chantre (*bèti*) qui joue d'une harpe arquée à 8 cordes (*ngombi*). Le *bèti* se tient accroupi au fond du temple, maintenant verticalement entre ses cuisses la harpe calée par ses deux pieds, le joug dirigé vers l'extérieur; une poutrelle de bois (*baké*), dont les extrémités reposent sur deux supports, passe devant ses pieds. Il est flanqué de deux acolytes qui l'accompagnent du crépitement continu d'une double percussion effectuée sur la poutrelle avec leurs deux baguettes de bois. A cette formation s'ajoutent épisodiquement et selon les phases du rituel : un arc musical (*mugongo*) qui intervient seul ou pour accompagner la récitation des mythes; deux sortes de tambours verticaux à peau lacée (*ngomo a étimba*) ou clouée (*misumba*) qui prennent place soit au fond du temple, dans les recoins latéraux, soit à l'extérieur pour accompagner les danses de masques. Un hochet rituel (*soké*), constitué de deux coques végétales remplies de graines et enfilées sur un manche, accompagne les discours proférés par l'officiant principal (*povi*) dépositaire de la parole. Un autre hochet-sonaille (*nguta*), celui-ci formé d'un martinet de cuir aux lanières duquel ont été attachées des demi-coques de fruits séchés qui s'entrechoquent, peut également intervenir, ainsi que diverses sonnaillles et clochettes métalliques. Le début et la fin des cérémonies, de même que l'arrivée prochaine des masques sont annoncés par les appels d'une petite trompe traversière de corne ou d'ivoire (*ghèbomba*).

La face A est le résumé d'une cérémonie nocturne d'un *bwiti* de deuil (*mwèngè*).

II. Batéké

Installés de longue date sur les plateaux qui s'étagent du Haut-Ogooué au Stanley Pool, les tribus Batéké (sing. Mutéké ou Mutégé), ont constitué, aux 16^e et 17^e siècles, sous le nom d'Anziques, un turbulent royaume centralisé sous l'autorité du Mokoko, rival des rois de Kongo et Loango. Après avoir guerroyé contre les Mbochi de la Cuvette Congolaise, les Batéké du Gabon se fixèrent le long de la Léconi, petit affluent du Haut-Ogooué. Leur organisation sociale se caractérisait par un système de puissantes chefferies. Les sorties officielles des chefs étaient accompagnées d'un orchestre de trompes d'ivoire. Ces instruments ont de nos jours disparu, mais les Batéké en conservent le souvenir dans leurs polyphonies vocales. Des gardes du corps (*ébanigi*) précédaient le cortège, courant en tous sens, frappant la cloche double à battant externe *on'kughu* et chantant : "ne désobéissez pas, la panthère dévorera les cabris".

Les Batéké font usage d'un pluriarc à 5 cordes, de grandes dimensions, qui a été décrit au 16^e siècle au royaume de Kongo, sous le nom de *tsambi*, mais qu'eux-mêmes nomment *ngwomi* (du nom de la harpe gabonaise), alors qu'au Loango a été conservée la dénomination *tsambi* pour un pluriarc dont la morphologie a peut-être été influencée par celle du luth européen. Les Batéké côtoient au nord-ouest plusieurs groupes parmi lesquels les Obamba eux-mêmes en contact avec les Bakota et ces derniers avec les Maka, Fang et Gbaya. Toutes ces populations possèdent en commun un instrument d'un type

I. Mitsogho

The Mitsogho (sing. Ghetsogho or Motsogho) inhabit the western slopes of Gabon's central mountain range, where the equatorial forest grows at an altitude of more than three thousand feet. Their territory, difficult to reach, forms a triangle whose southern angle is formed by the confluence of the Ogoulou and Ngounié Rivers, and whose base, in the north borders on an uninhabited forest that separates them from the Ogooué, which they descended in former times before going up its southern tributary, the Ofoué. "It is this reservoir of cult and culture, the center of religious propagation across a large part of Gabon, that was the birthplace of the initiatory society of the bwété (or bwiti), the most famous of the tsogho traditions, which has its basis in family ancestor worship raised to the tribal level" (R. Sillans, 1969). In this brotherhood of male initiates, secret instruction is imparted in rites illustrated by a whole range of musical, plastic and choreographic expression. For its adepts, bwiti is like a body of knowledge amounting to a cosmological theory of which the Mitsogho are reputed to hold the principal secrets. The fruit of speculative research integrating beliefs and cultural traits of diverse origins, the teaching of bwiti has in return imposed its form on the religious structures of sometimes distant peoples who have in the course of history been led to adopt its rites. These rites were carried by the Mitsogho language, which thus acquired the status of a liturgical tongue. The new adept enters the brotherhood through a series of trials, thus acquiring a rank in the order and a certain social status. The chewing of the bitter root of the iboga plant (Tabernanthe iboga Baillon) reveals to him the significance of the visual and auditory perceptions of the rites as they unfold before him in theatrical sequence. The bwiti ceremonies take place in a temple (ébandza), or men's community building, situated in the central village street. This is a rectangular shed with walls of decorated bark. Before its open front a caryatid, pierced by a lozenge-shaped hole, supports an exterior awning.

The bwiti liturgical orchestra is composed essentially of a singer (bèti) who plays an eight-stringed arched harp (ugombi). The bèti squats at the back of the temple, holding the harp vertically between his thighs and wedged between his feet with its neck pointed toward the temple's open end. A wooden beam passes in front of his feet, its ends resting on two supports. He is flanked by two acolytes who accompany him with the continuous pattering of two sticks on the beam. Intermittently, depending on the phases of the ritual, this group is joined by : a musical bow (mugongo) played alone or to accompany the reciting of myths; two kinds of vertical drums with skins either laced (ngomo a étimba) or nailed (misumba), placed either at the back of the temple in the lateral recesses or outside to accompany the dances of the masks; a ritual rattle (soké) made of two globular vegetable husks filled with seeds and threaded on a handle, which accompanies the speeches declaimed by the principal officiant (povi), the trustee of the spoken word. Other instruments that may be used are jingles (nguta) made of a cluster of leather thongs to which half-shells of dried fruits are attached so that they strike against each other, as well as diverse pellet-bells and jingles. The beginning and end of the ceremonies, as well as the arrival of the masks, are signaled by calls on a small transverse trumpet of horn or ivory (ghèbomba).

Side A is a summary of a nocturnal ceremony of a bwiti of mourning (mwèngè).

II. Batéké.

Long established on the plateaus that rise from the Upper Ogooué to Stanley Pool, the Batéké tribes (sing. Mutéké or Mutégé), under the name of Anziques, formed a turbulent centralized kingdom in the 16th and 17th centuries under the authority of the Mokoko, rival of the kings of Kongo and Loango. After waging war against the Mbochi of the Congo basin, the Batéké of Gabon settled along the Léconi, a small tributary of the Upper Ogooué. Their social organization was characterized by a system of powerful chiefdoms. The official appearances of the chiefs were accompanied by an orchestra of ivory trumpets. These instruments have disappeared today, but the Batéké preserve the memory of them in their vocal polyphony. The bodyguards (ébanigi) preceded the retinue, running in all directions, striking the on'kughu, a double bell struck on its outer side, and singing : "Don't disobey, the panther will devour the young goats."

The Batéké use a large five-stringed compound musical bow that was described in the 16th century, in the Kongo kingdom, under the name of tsambi, but which they themselves call ngwomi (from the name of the Gabonese harp), while in Loango the name tsambi has been retained for a bow-lute whose morphology has perhaps been influenced by that of the European lute. The Batéké border on several groups in the northwest, among them the Obamba, themselves in contact with the Bakota, who in turn are adjacent to the Maka, Fang and Gbaya. All these populations have in

organologique très particulier : la harpe-cithare sur bâton (*otchèndjè*) dont les cordes, simples lanières d'écorce détachées superficiellement d'une tige de palmier bambou et tenant encore par leur extrémité à celle-ci, sont soulevées et maintenues par un chevalet central crénelé; une grosse calabasse tronquée fait caisse de résonance; de petites ligatures de vannerie permettent de régler l'accord de la double série de 3 cordes. La "sanza", l'instrument à lamelles pincées typique du continent africain, tire sa dénomination du mot vernaculaire qui désigne ce type organologique dans la région congolaise et sud gabonaise. Les Batéké en utilisent deux sortes : à lamelles métalliques sur boîte de résonance et à lamelles végétales sur planchette.

La recherche d'une grande complexité des timbres paraît être la caractéristique principale de leur musique. Les polyphonies vocales prennent l'aspect d'une houle de séquences animées d'un flux interne de sons imitatifs, de chuintements et d'onomatopées qui se superposent en diverses formules d'ostinato rythmiques et mélodiques, dont la densité croît et décroît périodiquement. Adjointes à tous les instruments à cordes et à lamelles, des sonnailles de toutes sortes, notait déjà Pigafetta au XVI^e siècle, «...produisent divers tintements... et il en sort un bruit entremêlé.»

La face B est un choix des différents aspects de la musique vocale et instrumentale des Batéké.

common an instrument of a highly individual type : the stick harp-zither (*otchèndjè*) whose strings, simple lengths of bark detached from the surface of a stalk of palm bamboo and still connected to it at the extremity, are raised and held in place by a notched bridge; a large truncated gourd is the resonator; small wicker ligatures permit the tuning of the doubled series of three strings. The "sanza," the instrument with plucked tongues typical of the African continent, gets its name from the vernacular word for this particular type of instrument in the Congolese and south Gabonese region. The Batéké employ two kinds of sanza : one with metallic tongues resonated by a box, another with vegetal tongues on a small board.

The quest for great refinement of timbre seems to be the principal characteristic of their music. The vocal polyphony takes on the appearance of a swelling of sequences animated by and internal flux of imitative sounds, and of fricative or onomatopoeic sounds superimposed according to various rhythmic and melodic formulas whose density periodically grows and abates. Added to all the stringed and tongued instruments are all kinds of jingles that, as Pigafetta noted in the 16th century, "...produce diverse tinklings...and an intermingling of noise."

Side B is a selection of different aspects of the vocal and instrumental music of the Batéké.

A Musique des Mitsogho. Rituel du *bwiti*.

1. Solo de harpe et chant, par le *bèti* Ndjodi : harpe à 8 cordes *ngombi* et voix d'homme

Les *minza* (sing. *mwènza*) sont des chants interprétés par le harpiste (*bèti*), pendant les pauses qui ponctuent le déroulement d'une cérémonie de *bwiti*. En fait, dans la pensée des adeptes, la harpe, elle-même douée de parole et anthropomorphe dans ses formes et par son symbolisme, est censée émettre une voix et "parler" un langage auquel la voix du harpiste n'ajoute que le prolongement des mots articulés. Ces chants sont encadrés par un prélude instrumental et un postlude qui n'est que le rejet du prélude amorçant un cycle nouveau. Les *minza* peuvent donc s'enchaîner indéfiniment, bien que certaines formules de cadences permettent d'en interrompre le cycle. Les interludes instrumentaux répondent à la notion de *mazimba ma ngombi* (litt. accord de la harpe) qui a une double signification, musicale et initiatique. Dans la pensée des adeptes, ces interludes, au cours desquels on joue librement de la harpe en ajustant au besoin l'accord, sont l'image des premiers tressaillements de la vie dans le sein maternel ou cosmique. Les paroles du chant présenté ici (*mitombo mia okaba*) évoquent l'obscurité qui précède la lumière du matin, symbolisant le statut ambigu du candidat à l'initiation. Ce thème fait partie du répertoire commun à tous les harpistes et le chant s'exécute généralement avant le début du rituel proprement dit :

"Voici bientôt le lever du jour

"Le chef nous a quittés (allusion à la mort d'un ancien initié pour lequel était organisée la cérémonie)

"Aux origines, une corde est descendue du ciel, de chez notre père Nzambè

"Les hommes se sont alors multipliés et la terre a reçu les pluies fécondantes

"Derrière la place où se tient le harpiste, nul ne peut passer si ce n'est le vieil ancêtre qui connaît toutes choses

"Le cœur du nouvel initié est plein d'amertume; celui de l'ancien plein de sagesse".

Refrain :

"Le jeune initié est partagé entre la lumière du soleil et celle de la lune".

2. Procession des initiés : chœur d'hommes, harpe *ngombi*, hochet-sonnailles *nguta*, clochettes métalliques *madjoko*.

Après s'être réunis dans l'endroit privé (*nzimbè*), situé à l'écart du village - c'est là où se règlent les affaires confidentielles et se prépare la cérémonie - les initiés sortent en procession, revêtus des jupettes rituelles de fibres de raphia et le front ceint de bandeaux de folioles de palmier raphia fraîchement coupées. Puis ils viennent prendre place dans le temple, au rythme d'un chœur responsorial indiquant les circonstances de la cérémonie :

Verset : "Le rayon de soleil d'autrefois s'en est allé"

Répons : "Nous dansons en l'honneur du chef qui s'est éteint".

Mitsogho Music. Bwiti ritual.

1. Harp and vocal solo, by the *bèti* Ndjodi : *ngombi* eight-stringed harp and male voice.

The *minza* (sing. *mwènza*) are songs interpreted by the harpist (*bèti*) during the pauses that punctuate a *bwiti* ceremony. The anthropomorphic harp, in the belief of the adepts, is endowed with a voice and "speaks" a language to which the harpist's voice adds merely an extension of articulated words. These songs have an instrumental prelude and a postlude that is also the prelude of a new cycle. The *minza* can thus continue indefinitely, although certain cadenced formulas permit the interruption of the cycle. The instrumental interludes correspond to the idea of *mazimba ma ngombi* (lit. tuning of the harp), which has double significance, musical and initiatory. These interludes, in the course of which the harp is played freely, with adjustments of tuning as needed, are the image of the first sensations of life in the maternal or cosmic womb. The words of this song (*mitombo mia okaba*) evoke the darkness that precedes the morning light, symbolizing the ambiguous status of the candidate for initiation. The theme is part of the common repertory of all the harpists and the song is generally performed before the beginning of the ritual proper :

"Soon day will break

"The chief has left us (allusion to the death of a former initiate for whom the ceremony was organized)

"In the beginning, a cord descended from heaven, from our father Nzambè

"Mankind then multiplied and the earth received fertilizing rains

"Behind the place where the harpist sits, no one can pass except the old ancestor who knows all things

"The heart of the new initiate is full of bitterness; that of the old one is full of wisdom".

Refrain :

"The young initiate is divided between the light of the sun and of the moon."

2. Procession of initiates : male chorus, *ngombi* harp, *nguta* jingles, *madjoko* small metal pellet-bells.

After having gathered in the private area (*nzimbè*), away from the village - here is where confidential matters are settled and the ceremony prepared - the initiates leave in procession, wearing short ritual skirts of raffia fibers and with their brows encircled by headbands of freshly cut raffia palm leaves. Then they take their places in the temple, to the rhythm of a responsorial chorus indicating the circumstances of the ceremony :

Verse : "The sun's ray of old has gone away"

Response : "We dance in honor of the chief who has died."

3. Jeu de l'arc musical (*mugongo*) :

Les Mitsogho et les Echira tendent sur un arc de bois une corde formée d'une lamelle de rotin, mise en vibration par la percussion d'une badine souple tenue de la main droite. Une touche de bois, calée entre les doigts de la main gauche, permet de raccourcir périodiquement la longueur vibrante de la corde et d'obtenir ainsi deux sons fondamentaux séparés par l'intervalle d'un ton environ. La corde, passant devant les lèvres entrouvertes de l'instrumentiste, c'est la cavité buccale qui fait office de caisse de résonance et, par de muettes articulations, irrise le spectre sonore des deux sons fondamentaux. Les effets conjugués de la percussion rebondissante de la badine, des mouvements buccaux et de l'action de la touche sont donc complémentaires. Les deux sons fondamentaux constituent la basse continue d'un discret édifice polyphonique qui tisse sa trame au travers des sons harmoniques de la résonance. Parmi ces harmoniques sont sélectionnés les éléments constitutifs d'une partie médiane jouant le rôle de "teneur" et les dessins mélodiques d'un "dessus" en valeurs brèves. A remarquer également les sifflements suraigus que produisent les harmoniques extrêmes. Il faut noter que la musique de l'arc fait toujours régner un profond recueillement chez les auditeurs, qui la ponctuent de soupirs et d'invocations à Ya-Mwëï (cf. pl. 6 et photo n° 2).

4. Récit initiatique et arc musical : Voix d'homme par le *povi* Nzuba, hochet végétal *soké*, arc *mugongo*.

Les adeptes sont maintenant prêts à entendre les mythes que le récitant (*povi*) énonce en langage initiatique. Il agite le hochet rituel *soké*, de manière à produire un crépitement sec et continu tout au long de son discours. La fonction de récitant est confiée à un initié choisi pour ses dons de mémoire, de maîtrise articulatoire et de connaissance initiatique. Le récit, en effet, aligne des formules stéréotypées mémorisées par tradition orale.

Ce langage, dont les mécanismes d'acquisition et d'interprétation font l'objet d'une partie de l'enseignement confidentiel de la confrérie, nécessite plusieurs niveaux de décryptage avant de laisser apparaître un sens caché qui chemine au travers des différents tropes qui le voilent.

Certains archaïsmes, emprunts et déformations phonétiques ou stylistiques obscurcissent tout d'abord le vocabulaire quotidien. Celui-ci s'associe de plus à tout un jeu de connotations auquel les taxinomies indigènes fournissent un vaste répertoire de correspondances symboliques. Mais c'est l'insistance des formules de ce langage, mille fois entendues au cours de la vie initiatique et son association avec les sensations auditives et visuelles fournies par le spectacle des rites et cérémonies, qui sont censées "dessiller" les yeux des adeptes. Ceux-ci verront et entendront le sens plus qu'ils ne le comprendront. Le présent récit, accompagné d'arc musical, est particulièrement riche en références à la symbolique des instruments de musique; il peut se résumer ainsi

"L'homme s'est formé, minuscule comme l'aiguille à coudre le pagne

"Puis il est arrivé au débarcadère du monde; c'est là qu'il a été façonné et sculpté

"Voici la harpe... elle vibre comme tressaillent le crabe et la tortue dans les trous du lit de la rivière

"Les poutrelles percutées sont pour la grenouille; le hochet rituel pour le porc-épic

"Le crabe de rivière fait vibrer la harpe avec ses "doigts" aux articulations crevassées

"Soyez attentifs! Toi, la harpe, vois celui qui t'a engendrée!

"C'est l'arc à corde unique, l'arc qui résonne à l'amont de la rivière, l'arc que l'ancêtre des Bapindji (voisins du pays en contrebas de celui des Mitsogho) a transmis à notre ancêtre

"Voici que Nzambe Kana (héros civilisateur) arrive avec sa besace et son cœur plein de pensées utiles

"Il a transformé les pierres en tubercules comestibles et a déposé scarifications et couleurs sur les arbres

"La fumée du tabac monte comme le souffle du serpent Arc-en-ciel (etc.)".

3. Playing of the musical bow (*mugongo*) :

The Mitsogho and the Echira stretch a rattan string on a wooden bow and vibrate it with the strokes of a supple switch held in the right hand. A piece of wood held between the fingers of the left hand is used periodically to shorten the vibrating length of the string and obtain two notes separated by the approximate interval of a whole-tone. The string passes in front of the half-open lips of the instrumentalist so that his oral cavity acts as the resonator and, by means of mute articulations, expands the sound spectrum of the two fundamental notes. The combined effects of the rebounding strokes of the switch, the oral movements and the stopping of the string are thus complementary. The two fundamental notes constitute the basso continuo of a subtle polyphonic structure that weaves through the harmonics. Elements chosen from these harmonics constitute an intermediate part fulfilling the function of tenor and the melodic designs of the treble in short values. Note also the very shrill whistlings produced by the upper harmonics. The music of the bow always induces a mood of profound contemplation among the listeners, who punctuate the music with sighs and invocations to Ya Mwëï (track 6 and photo 2).

4. Initiatory speech and musical bow : Male voice of the *povi* Nzuba, *soké* vegetable rattle, *mugongo* bow.

The adepts are now ready to hear the myths related by the principal celebrant (*povi*), declaimed in an initiatory language. He shakes a ritual rattle (*soké*) in such a way as to produce a dry crackling sound that continues throughout his discourse. The function of the *povi* is entrusted to an initiate chosen for his memory, his gifts of articulation and initiatory knowledge. In effect, the speech is composed of stereotyped formulas memorized through oral tradition.

This language, whose means of acquisition and interpretation are the purpose of part of the confidential instruction of the brotherhood, requires several levels of decoding before it reveals a hidden meaning that is threaded through the different figures of speech that enshroud it.

Certain archaisms, borrowings and phonetic and stylistic deformations obscure the everyday vocabulary, which in addition, is associated to a whole range of connotations to which the indigenous taxonomies supply a vast repertory of symbolic correspondences. But it is the insistence of the formulas of this language, heard a thousand times in the course of the initiatory life, and its association with the auditory and visual sensations of the spectacle of rites and ceremonies, that is believed to "unseal" the eyes of the adepts. They will see and hear the meaning more than understand it. This speech, accompanied by musical bow, is particularly rich in references to the symbolism of the musical instruments. It can be summarized thus :

"Man was formed, as minuscule as the needle that sews the waist-cloth

"Then he arrived at the landing of the world; it was there that he was fashioned and sculpted

"Here is the harp... it vibrates like the scurrying of the crab and turtle in the holes of the river bed

"The drummed beams are for the frog; the ritual rattle for the porcupine

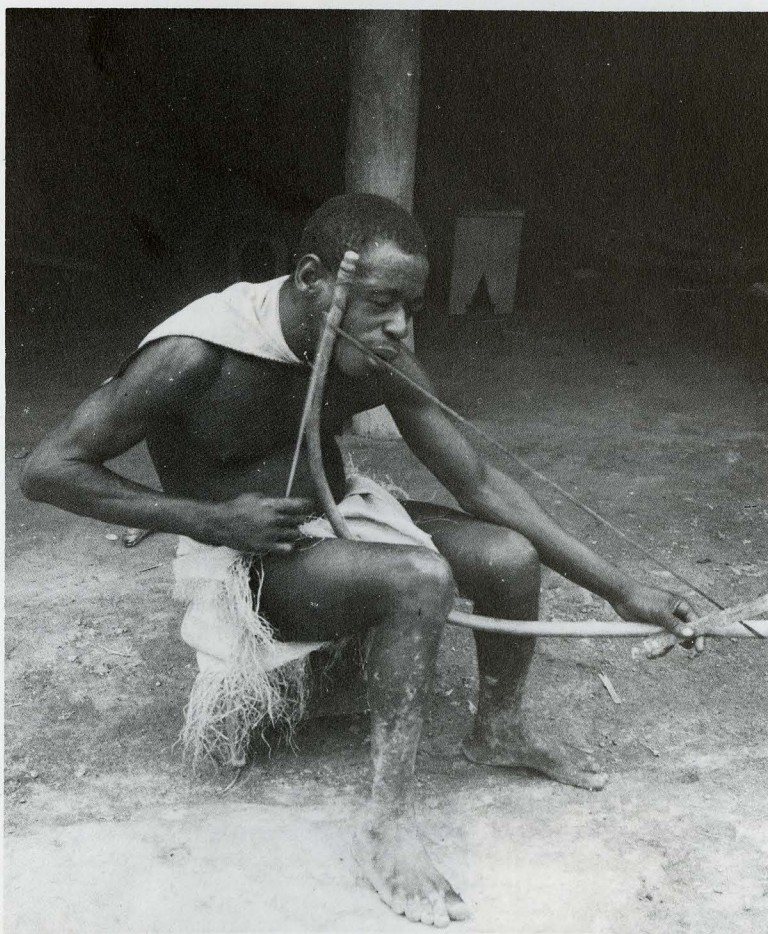
"The river crab vibrates the harp with his "fingers" of fissured joints

"Pay heed! Thou harp, see the one who begot thee! it is the bow with one string, the bow that sounds at the headwaters of the river, the bow that the ancestor of the Bapindji (neighbors in the country below that of the Mitsogho) passed on to our ancestor

"Here is Nzambe Kana (culture hero), come with his sack and his heart full of useful thoughts

"He has changed the stones into edible tubers and put scarifications and colors on the trees

"The tobacco smoke rises like the breath of the serpent Rainbow (etc.)"



2. Technique de l'arc musical (A-3).
Musical-bow technique (A-3).

5. Succession de danses : harpe, poutrelle, trois tambours à membrane.

Le rituel qui réactualise le cycle cosmique de la vie humaine se déroule ensuite en une série de danses ayant chacune sa fonction et sa signification. Les percussions hésitantes et encore quasiment balbutiantes de la poutrelle (*baké*) animent tout d'abord une danse calme, puis la densité sonore s'accroît progressivement; l'intervention des tambours la mènera à son paroxysme. La première danse *obènda* unit les participants, assis côte à côte sur les deux bancs latéraux du temple, en une imperceptible oscillation pendulaire; puis, au signal du choryphée principal qui marque le début d'un chœur responsorial, s'enchaîne la danse *mukoo* avec accompagnement des deux tambours *misumba* et du *ngomo* au son plus grave.

Les paroles d'un chant évoquant l'envol des danseurs tels "des insectes lumineux" vers les villages mythiques, marquent alors le début de la danse des flammes (*biomba*): tour à tour, plusieurs danseurs spécialisés (*nganga*) allument des flambeaux de résineux (*mabunda*) au foyer central; dans un tournoiement d'étincelles, ils se livrent à de dangereuses danses acrobatiques autour du poteau central (*eèngo*), puis se précipitent au-dehors, disparaissant dans les ténèbres qu'ils sillonnent d'une traînée de lumière et reviennent en courant pour s'effondrer au pied du poteau. Les masques (*migondji*) ne tarderont pas alors à apparaître aux limites de l'obscurité, révélés par la lueur rougeâtre des flambeaux; ils simulent les apparitions incertaines des fantômes essayant de se joindre aux danses, ainsi que les visions hallucinatoires qui peuplent l'univers symbolique du *bwiti* (photos nos 3, 4, 5).

6. Voix du Ya Mwèi (Mère des inondations) : voix masquée, chœur d'hommes, cloche de fer à manche coudé *kéndo*, tambour *Mosumba*.

Certains rites attachés à une autre importante confrérie d'initiés, sont intégrés dans les cérémonies du *bwiti*, à l'occasion de deuils, en particulier. On y invoque le génie Ya Mwèi qui est associé à l'histoire de la tribu. Mwèi est censé avoir l'apparence d'un monstre fangeux, qui veille au maintien de l'ordre en faisant peser la menace "d'avalier" les coupables de fautes sociales, comme il avale les défunts. C'est par son nom que se font les serments. Mwèi ne se manifeste que par une voix invisible masquée, sorte de feulement rauque, émis d'une voix de gorge par un personnage dissimulé, dont le pharynx a été irrité par l'absorption préalable d'une décoction de la feuille d'une tiliacée. Un médiateur (*mudunga*) agite la cloche rituelle *kéndo* qui a fonction de protection; il invoque Mwèi, dont il décrit la lente remontée depuis le fleuve jusqu'au village où il a été appelé, en passant par les différentes rivières qui y conduisent, associant lignages, fécondité et cours d'eau en une même image. Puis le dialogue s'engage, ponctué par la cloche, l'interprète répétant en écho, d'une voix intelligible, les borborygmes de Mwèi après lui avoir exposé les raisons pour lesquelles on l'a invoqué: "Ce n'est pas pour la naissance de jumeaux; ce n'est pas pour célébrer une chasse fructueuse; ce n'est pas que nous ayons abattu l'aigle couronné!... Lorsque le père de famille disparaît, la famille s'éparpille comme s'effondre le toit sous le poids d'une antique enclume oubliée; notre père est mort et nous t'avons appelée pour pleurer ton fils, O mère au sexe toujours béant!". Et Mwèi de répondre: "Pleurez! car je vais reprendre mon enfant et l'avalier!", cependant qu'un comparse bouffon (personnage de Téta Mokéba: père Mokéba) intervient, ripostant aux insultes rituelles, tel un mari bafoué répondant à des insultes publiquement adressées à sa femme (ce personnage apparaît parfois en tant que masque grotesque). A la fin de l'enregistrement, un coup sec de tambour simule une brusque détente de la "queue" du Mwèi. (Photo n° 6: "Tambour *ngomo* et *mosumba* dans l'enceinte privée des initiés du Mwèi).

7. Chœur de lamentations : voix d'homme et harpe, chœur d'hommes, trompe traversière de corne *ghèmbomba*, clochettes métalliques de facture européenne *eghèngè*, hochet-sonnailles *nguta*.

Le jour va bientôt se lever; les initiés s'appêtent à regagner le lieu privé (*nzimbè*) et sortent du temple où ont eu lieu les cérémonies de la nuit, en entonnant un chœur responsorial ponctué par l'appel de la trompe (*ghèmbomba*). Les paroles du chœur évoquent la "cohorte des défunts comparés aux arbres serrés d'une grande forêt", et se superposent aux lamentations du harpiste:

"Les feuilles de bananiers sont le pagne du mourant
"Le grand initié est descendu
"Il a suivi la course du soleil jusqu'au village Soga
"Ah! pauvre de moi, je ne suis pas né pour vivre longtemps
"Je suis solitaire, tel la liane *mokangè* qui ne croît qu'isolée."

8. Procession finale : chœur d'hommes, trompe traversière, hochets *sokè* et *nguta*, chants d'oiseaux (*Passer griseus ugandae* Reichenow).

Les initiés ressortent du lieu privé pour clore la cérémonie au lever du jour. Ce chœur, qui fait pendant à la procession initiale, met un point final aux cérémonies nocturnes: "La terre et la brousse entourent à présent le défunt".

5. Series of dances : harp, beam, three membrane drums.

The ritual that recreates the cosmic cycle of human life continues in a series of dances, each one having its function and significance. The hesitant and still somewhat stuttering beating on the beam (*baké*) at first generates a calm dance, then the density of the sound grows progressively. The entry of the drums will lead the dance to its climax. The first dance, *obènda*, unites the participants, seated side by side on the two lateral benches of the temple, in an imperceptible pendulum-like swaying; then, at a signal from the leader marking the beginning of a responsorial chorus, the *mukoo* dance follows, accompanied by two drums, the *mosumba* and the deeper-voiced *ngomo*. The words of the song, evoking the flight of the dancers like "luminous insects" toward mythical villages, marks the beginning of the flame dance (*biomba*): one by one, several specialist dancers (*nganga*) ignite resinous torches (*mabunda*) at the central fireplace; in a swirl of sparks they launch themselves into dangerously acrobatic dances around the central pole (*eèngo*), then rush outdoors, disappearing into the darkness, which they criss-cross with a trail of light, returning on the run to collapse at the foot of the pole. The masks (*migondji*) promptly appear at the edge of the darkness, revealed by the reddish glow of the torches, simulating vague apparitions of the phantoms trying to join the dancing and hallucinatory visions that people the symbolic *bwiti* universe (photos Nos 3, 4, 5).

6. Voice of the Ya Mwèi (Mother of the floods) : masked voice, male chorus, *kéndo* iron bell with curved handle, *mosumba* drum.

Certain rites connected with another important brotherhood of initiates are integrated in the *bwiti* ceremonies, particularly for mourning. Ya Mwèi, the tutelary spirit associated with the history of the tribe, is then invoked. Mwèi is reputed to be a muddy monster who keeps order by threatening to "swallow" those guilty of social transgressions, as it "swallows" the dead. It is by this spirit's name that oaths are sworn. Mwèi is represented only by an unseen masked voice, a kind of raucous tiger's roar uttered in a throaty voice by a hidden person whose pharynx has been irritated ahead of time by the consumption of a brew made of the leaves of a tiliacea. A mediator (*mudunga*) rings the *kéndo* ritual bell, which serves a protective function; he invokes Mwèi, describing the spirit's slow progress from the river to the village where he has been summoned by way of different rivers that lead there, associating lineage, fertility and streams of water in the same image. Then the dialogue begins, punctuated by the bell, the interpreter echoing in an intelligible voice the rumblings of Mwèi, after having explained to the spirit the reason for the summons: "It is not for the birth of twins, it is not to celebrate a bountiful hunt, it is not that we have brought down the crowned eagle!... The father of a family dies, the family is scattered as if the roof had collapsed under the weight of an ancient forgotten anvil; our father is dead and we have called you to weep for your son, O mother of always gaping sex!" And Mwèi replies: "Weep! because I am going to take my child and swallow him!" But a comic supernumerary (the role of Téta Mokéba: father Mokéba) intervenes with ritual insults, in the manner of a mocked husband responding to insults publicly addressed to his wife (this character sometimes appears in the form of a grotesque mask). At the end of the recording, a dry drumbeat simulates the abrupt flicking of Mwèi's tail. (Photo N° 6: *ngomo* and *mosumba* drums in the private area of the initiates of the Mwèi).

7. Chorus of lamentations : Male voice and harp, male chorus, *ghèmbomba* transverse trumpet made of horn, *eghèngè* small metallic bells of European make, *nguta* jingles.

Daybreak is near; the initiates prepare to return to the private area (*nzimbè*) and they leave the temple where the nocturnal ceremonies have taken place, intoning a responsorial chorus interspersed by calls on a trumpet. The words of the chorus evoke the "cohort of the dead like trees crowded in a large forest," and are superimposed on the lamentations of the harpist:

"The leaves of the banana tree are the waist-cloth of the dying
"The great initiate has descended
"He has followed the course of the sun to Soga village
"Ah! poor me, I am not born to live long
"I am solitary, like the *mokangè* liana that only grows when isolated

8. Final procession : male chorus, transverse trumpet, *sokè* and *nguta* rattles and jingles, birds songs (*Passer griseus ugandae* Reichenow).

The initiates again leave the private area to close the ceremony at daybreak. This chorus, a pendant to the opening procession, closes the nocturnal ceremonies: "The earth and the brush now enfold the deceased".



3. 4. 5. Apparition des masques du *bwiti* (A-5).
Apparition of the bwiti masks (A-5).



6. Tambours *ngomo* et *mosumba*
 dans l'enceinte privée du Mwèï
 (A-6).
*Ngomo and mosumba drums in
 the private area of the Mwèï
 (A-6).*



B Musique des Batéké

1. Chant et deux sanza : Trois voix d'hommes et deux sanza, hochet végétal *kasa*.

Les sanza (*kasandji*, plur. *ésandji*) des Batéké du Gabon alignent une série de lamelles métalliques dont les extrémités libres constituent un clavier totalisant généralement dix touches flexibles, fixées sur une boîte de bois trapézoïdale formant table d'harmonie. Elles sont d'un type très largement répandu au Gabon, Congo et Zaïre (cf. J.-S. Laurenty : *Les sanza du Congo*, Tervuren, 1962); sur la face supérieure de la boîte, un éclat de faïence ou une pièce de monnaie ont été collés avec un peu de cire d'abeille; des perles de traite multicolores ont été enfilées sur les lamelles entre le chevalet antérieur et la barre de pression, faisant ainsi grésiller le son; le trou acoustique ménagé sur la face dorsale, bouché périodiquement par le majeur, permet de subtiles variations du vibrato, propres à chaque instrumentiste. Le principe général qui régit la technique instrumentale est le jeu alternatif des pouces. Le son le plus grave (et donc la lamelle la plus longue) se trouve généralement au centre du clavier, les sons de l'échelle étant disposés de part et d'autre en alternance; mais de nombreuses exceptions infirment la règle, chaque joueur disposant son clavier selon les schèmes de sa virtuosité personnelle.

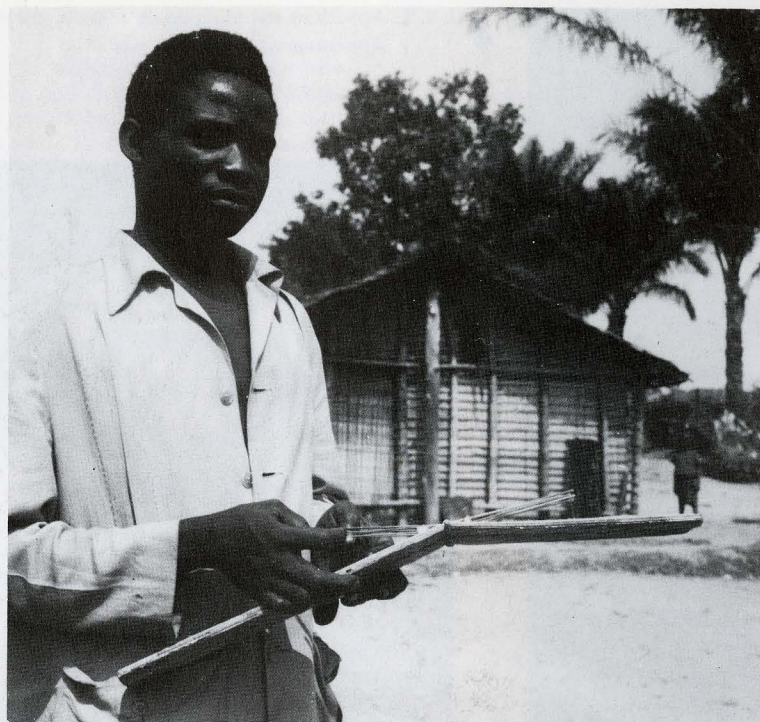
Dans le document, deux sanza accordées l'une par rapport à l'autre dans des registres différents, interprètent une réduction de la danse *olamaga*, danse de divertissement qui bénéficie ordinairement de la formation chorale et instrumentale propre aux exécutions collectives. Les formules d'encouragement et les exclamations qui ponctuent les séquences de polyphonie vocale, expriment les émotions musicales en les associant métaphoriquement à l'élément liquide ou au filet de chasse (qui "capture" l'attention des auditeurs). Un hochet végétal constitué d'une très grosse gousses bivalve (fruit d'une légumineuse, *Entada gigas* Fawc. and Rendle) remplie de grenaille, complète l'ensemble.

2. Chant et sanza : sanza à lamelles végétales et voix d'homme.

Cette sanza est d'un type particulier qui n'a été décrit jusqu'alors que sous une forme plus simple, au Kwango Kasai (J.-S. Laurenty, op. cit.). La table d'harmonie, simple support sans corps de résonance, est un grand lattis (environ 70 cm de long) de moelle de palmier raphia légèrement plié vers son centre, de manière à former les deux demi-plans symétriques d'un angle dièdre très aplati; au sommet de l'angle est fixée la barre de pression qui maintient les cinq lamelles de rotin d'un double clavier, calé de part et d'autre par deux chevalets symétriques; mais seules les lamelles dirigées vers l'exécutant seront utilisées. Les sons produits ne sont pas à proprement parler constitutifs d'une échelle, mais forment un jeu de timbres de hauteurs différentes. L'instrument proviendrait de chez les Kukuya, l'une des tribus Batéké du Congo, mais les paroles sont dites dans la langue des Batchitchégé, parents des Batéké résidant aux limites de la forêt (photo n° 7).

3. Oniugu : cinq voix d'hommes et deux sanza.

Encore un ensemble du même type que celui de la page 1. Les deux sanza sont à 10 lamelles métalliques. Les onomatopées de la polyphonie vocale seraient l'imitation du cri de certains oiseaux, associée à celle d'ensembles d'aérophone (sifflets et trompes) qui ne sont plus en usage; chaque "vague" de polyphonie prend fin sur un signal sifflé, laissant place à l'interlude instrumental. On remarquera la formule rythmique « non rétrogradable » ci-dessous, marquée par les battements de mains des chanteurs, qui accentuent ainsi l'ambivalence polyrythmique des deux modalités de ternaire superposées par le jeu des deux sanza.



7. Sanza végétale des Batéké (B-2).
Batéké vegetable sanza (B-2).

Batéké Music

1. Song and two sanza : Three men's voices and two sanza, *kasa* vegetable rattle.

The sanza (*kasandji*, plur. *ésandji*) of the Batéké of Gabon align a series of metallic tongue whose free ends form a kind of keyboard, generally totalling ten flexible keys, fixed on a trapezoidal wooden box. They are of a type common in Gabon, Congo and Zaïre (cf. J.-S. Laurenty : "Les sanza du Congo", Tervuren, 1962); a piece of pottery or a coin has been glued to the upper face of the box with beeswax; multicolored glass beads have been strung on the tongues between the forward bridge and the pressure bar, giving a sizzling sound; the sound-hole on the reverse face, stopped periodically by the performer's middle finger, permits subtle variations in "vibrato" distinctive to each instrumentalist. The general governing principle of the instrumental technique is the alternating use of the thumbs. The lowest sound (that is, the longest tongue) is generally found at the center of the clavier, the notes of the scale being arranged alternately on one side or the other. But there are many exceptions to the rule, each performer arranging his clavier to suit his own virtuosity.

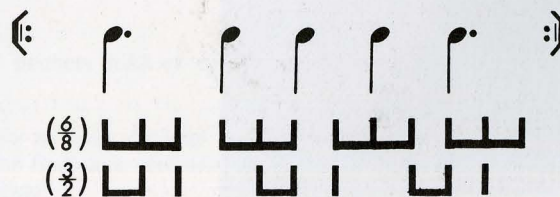
Here, two sanza tuned in different registers, but in relation to one another, interpret a reduction of the *olamaga* dance, a divertissement that ordinarily benefits from a choral and instrumental ensemble used in collective performances. The phrases of encouragement and the exclamations that punctuate the sequences of vocal polyphony express musical emotions while associating them metaphorically to a liquid element or to a hunting net (which "captures" the listeners' attention). A vegetable rattle, made of a very large bivalve husk (the fruit of a leguminous plant, *Entada gigas* Fawc. and Rendle) filled with grain residue, completes the ensemble.

2. Song and sanza : sanza with rattan tongues and male voice.

This sanza is of a particular type that up to now has only been described in a simpler form, in Kwango Kasai (J.-S. Laurenty, op. cit.). The soundboard, a mere support without a resonating box, is a large lath (more than two feet long) of raffia palm marrow, slightly bent toward the center in such a way as to form two symmetrical semi-planes meeting at a very flat dihedral angle. At the angle is the pressure bar, which supports the five rattan tongues of a double clavier, held in place on both sides by two symmetrical bridges. Only the tongues pointed toward the performer are used. The tones produced are not elements of a scale, properly speaking, but an interplay of timbres at different pitches. The instrument comes from the Kukuya, one of the Batéké tribes of the Congo, but the words are spoken in the Batchitchégé language of the Batéké who live at the edges of the forest. (Photo N° 7).

3. Oniugu : five male voices and two sanza.

Another ensemble of the same type as that on band 1. The two sanza have 10 metallic tongues. The onomatopoeia of the vocal polyphony is likely an imitation of the cries of certain birds, combined with the sounds of ensembles of aerophones (whistles and trumpets) no longer in use. Each "wave" of polyphony ends on a whistled signal, giving way to an instrumental interlude. Note the "non-retrogradable" rhythmic formula below, marked by the hand-clapping of the singers, who thus accentuate the polyrhythmic ambivalence of the two ternary forms superimposed by the playing of the two sanza.



Les lames de la sanza directrice donnent la succession de sons suivantes :

The tongues of the leading sanza play the following succession of notes :

The musical notation consists of a single staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. Above the staff, ten numbers indicate deviations in cents: -32, -26, +22, -35, +6, -33, +6, +16, +1, and -44. Below the staff, ten numbers indicate tongue positions in centimeters: 10ème, 1ère, 3ème, 9ème, 4ème, 2ème, 8ème, 7ème, 5ème, and 6ème. The notes are written as whole notes on the staff.

Sous la portée, les numéros indiquent la disposition qu'ont les lames, de droite à gauche, dans le clavier.

Au-dessus de la portée, les chiffres indiquent en cents (centième de demi-ton tempéré) l'écart du son réel par rapport à la note écrite sur la portée (la⁴ = 440 Hz). Les mesures ont été faites au laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, par J. Schwarz, au moyen d'un Strobococonn.

Below the staff, the numbers indicate the tongues in the clavier, from left to right.

Above the staff, the digits indicate in "cents" (a hundredth of a tempered semitone) the deviations of the real sound from the note written on the staff (A - 440 Hz). The measurements were made in the ethnomusicological laboratory of the Musée de l'Homme by J. Schwarz, using a Strobococonn.

4. Solo de harpe-cithare et chant : par Ngamamane Georges.

La harpe-cithare sur bâton (*otchëndjè*) a chez les Batéké une utilisation et une technique de jeu différentes de celles des populations du Nord du Gabon (Fang). Chez ces derniers, l'instrument, muni généralement de trois résonateurs, est tenu en position verticale légèrement oblique et sert à accompagner la littérature épique du *mvèt*. Les Batéké, qui destinent l'instrument à des improvisations d'un caractère plus libre, le tiennent horizontalement, le résonateur unique dirigé vers la poitrine. Tout en jouant, ils secouent l'inévitable sonnaille constituée d'une plaque de métal ourlée de petits anneaux également métalliques qu'ils ont fixée au chevalet central. Cet instrument qui est l'aboutissement organologique d'une cithare sur bâton à corde unique, se retrouve également chez les Gbaya et Mbochi. Les paroles du chant sont des proverbes et des allusions parfois indiscrettes à la vie quotidienne du village. Puis viennent des énumérations d'animaux par paires, selon les procédés chers aux classifications dichotomiques que l'on trouve également dans les chants consacrés aux jumeaux. Mais il semble qu'il y ait là surtout prétexte à assonances, la logique du discours musical - qui procède par courtes périodes consécutives reprenant la proposition initiale en l'amplifiant par différents procédés de variation - prévalant sur celle du texte. L'art de l'exécutant consistera à mettre en place un nombre de syllabes correspondant à la forme globale de chaque variation, dans les limites habilement monnayées des périodes métriques où elles doivent être incluses. Les impératifs prosodiques et musicaux sont donc récurrents, et leur parfaite adéquation - vérifiée rétroactivement par leur coïncidence sur la chute finale de chaque période - est un facteur d'émotion esthétique attestée par la mimique approbatrice des auditeurs. Le thème général du présent récit est celui de l'antagonisme des sexes. Le chanteur prend Ndjami (Dieu) à témoin de ce que son art le met en-dehors de toute querelle :

"Il y a une route pour celui qui veut suivre la sagesse des anciennes noblesses (*n'kani*) et une route pour les adeptes du "génie" (*ongala* : génie présentant certaines similitudes avec le Mweï des Mitsogho) que les femmes ont découvert ; mais tous se rejoignent dans la mort malgré leurs invocations différentes. Moi je suis pareil à la genette aux vives couleurs ; je ne partage pas ces vaines querelles, je pense aux mésaventures de mes amis et reste à la croisée des chemins".

Vient alors l'histoire d'un mari dont les jérémiades et la paresse ont lassé la femme :

"Nous sommes comme deux orphelins ; si je meurs le premier, tu me suivras rapidement"

s'apitoie le mari lorsqu'il a faim. Mais la femme ne veut plus lui préparer sa nourriture, aussi chaque soir le village retentit de l'écho de leurs disputes :

- "Tu n'es bon qu'à t'empiffrer ; tu es gonflé, mais ton corps est mou !
- "Dire que j'ai pris cette vieille femme dont personne ne voulait !
- "Tes doigts sont crochus comme ceux du pangolin et ta bouche large comme celle du crocodile, etc.
- "Ne vous querellez pas ainsi, s'écrie le musicien ! vous risqueriez d'écartier la fécondité de notre village ; les querelles troublent la nuit et attirent la malveillance des sorciers !

.....
"Les femmes demanderont pardon aux maris ; les vieux pagnes demanderont pardon aux nouveaux vêtements.

"Les hommes ont brûlé le tabac ; mais ils ont brûlé en même temps la poutre maîtresse du vieux village, etc."

4. Harp-zither solo and song : by Ngamamane Georges.

Among the Batéké, the stick harp-zither (*otchëndjè*) has a different use and technique than among the people of the north of Gabon (Fang). Among the latter, the instrument, generally with three resonators, is held in a slightly oblique vertical position and is used to accompany the *mvèt* epic literature. The Batéké, who employ the instrument for improvisations of a freer kind, hold it horizontally, with the single resonator toward the chest. While playing it, they shake the inevitable jingle made of a piece of metal hemmed with small metal rings attached to a central piece. This instrument, which is the evolutionary end result of the single-stringed stick-zither, is also found among the Gbaya and Mbochi. The words of the song are proverbs and sometimes indiscreet allusions to daily village life. Then come the enumerations of animals by pairs, according to the processes dear to the dichotomous classifications, which one also finds in the songs concerning twins. But there also seems to be, above all, a pretext for sound resemblances, the logic of the musical discourse - which goes in short consecutive periods repeating the initial proposition while amplifying it by different kinds of variations - taking precedence over that of the text. The performer's skill is demonstrated in the way he organizes a number of syllables corresponding to the overall form of each variation, within the skillfully invented limits of the metric periods in which they must be included. The prosodic and musical imperatives are thus recurrent, and their perfect correspondence - retroactively verifiable by their coinciding on the falling figure that closes each period - is a factor in the aesthetic emotion attested to by the approving mimicry of the listeners. The general theme of this tale is the antagonism between the sexes. The singer calls on Ndjami (God) to witness that his art puts him beyond any dispute :

"There is a road for one who wants to follow the wisdom of the ancient nobilities (*n'kani*) and a road for the adepts of the "spirit" (*ongala* : similar in ways to the Mweï of the Mitsogho) discovered by women : but all meet in death despite their different invocations. I myself am like the many-coloured genette ; I do not join in these useless quarrels, I think of the misadventures of my friends and stay at the crossroads."

Then comes the story of a husband whose complaints and laziness have worn out his wife :

"We are like two orphans ; if I die first, you will quickly follow"

the husband whines when he is hungry. But the wife no longer wants to prepare his food, and every evening the village resounds to the echo of their disputes :

- You are only good for stuffing yourself ; you are inflated, but your body is flabby !
- "Say that have taken this old woman no one wanted !
- "Your fingers are crooked like the pangolin's and your mouth is as big as a crocodile's, etc...
- Don't quarrel like that !" cries the musician. "You may drive away the fertility of our village ; the quarrels disturb the night and attract the malevolence of sorcerers

.....
"Women ask pardon of their husbands ; the old waist-cloths ask pardon of the new clothes.

"The men have burned the tobacco ; but at the same time they have burned the main beam of the old village, etc..."

8. Grand pluriare à 5 cordes des Batéké (B-5).
Five-stringed compound bow of the Batéké (B-5).

