



RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE
MUSIQUES DES ANCIENNES COURS BANDIA



CENTRAL AFRICAN REPUBLIC
MUSIC OF THE FORMER BANDIA COURTS

RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE
Musiques des anciennes cours Bandia
CENTRAL AFRICAN REPUBLIC
Music of the former Bandia courts

Harpe et chant (Nzakara)		Orchestre de cloches et tape-cuisses	
Harp and song (Nzakara)		(Nzakara)	
		Orchestra of bells and pots (Nzakara)	
[1]	<i>Caitangi</i>	5'54	
[2]	<i>Caitangi</i>	3'16	[14] Cloches et tape-cuisses
[3]	<i>Caitangi</i>	2'25	Bells and pots
[4]	<i>Ijmanza</i>	3'31	3'06
[5]	<i>Ngbakia</i>	3'59	[15] Chant, cloches et tape-cuisses
[6]	<i>Caitangi</i>	5'48	Song with bells and pots
[7]	<i>Ijmanza</i>	4'04	5'43
[8]	<i>Ngbakia</i>	5'45	
Voix de femmes (Nzakara)		Xylophones (Zandé)	
Women's voices (Nzakara)		[16] Chant et xylophones portatifs <i>manza</i>	
[9]	Devise de l'oiseau <i>ije</i>	Song with <i>manza</i> portable xylophones	4'35
	Motto of the <i>ije</i> bird	1'11	[17] Xylophone sur troncs de bananier
[10]	Chant solo <i>bia</i> / Solo song, <i>bia</i>	3'36	<i>kpainingbi</i> / Xylophone on banana
[11]	Chant solo <i>bia</i> / Solo song, <i>bia</i>	2'55	trunks, <i>kpainingbi</i>
[12]	<i>Nakulingu</i>	3'13	[18] Xylophone sur troncs de bananier
			<i>kpainingbi</i> / Xylophone on banana
			trunks, <i>kpainingbi</i>
			3'54
Sanza et chant (Nzakara)		TOTAL	
Sanza and song (Nzakara)		72'54	
[13]	<i>Keli gba'li</i>	4'23	

Ce disque rassemble un choix d'enregistrements effectués principalement dans le courant des années soixante par Éric de Dampierre en République centrafricaine. La présente sélection de musiques traditionnelles nzakara et zandé est complétée par des enregistrements recueillis en 1993 par Marc Chemillier auprès des rares personnes connaissant encore ces répertoires anciens. Ces derniers ont été réalisés pour la plupart hors contexte : les principaux répertoires présentés dans ce disque ne sont plus joués aujourd'hui qu'à la demande expresse. Les enregistrements d'Éric de Dampierre avaient été faits alors que ces musiques étaient encore jouées spontanément pour le plaisir de tous. Malgré leur prise de son monophonique, ils sont un témoignage d'une valeur inestimable sur un patrimoine qui ne subsiste aujourd'hui que dans la mémoire de quelques vieux musiciens du pays.

Les Nzakara et les Zandé sont un peu moins d'un demi-million d'individus, qui occupent un territoire réparti entre la République centrafricaine, le Zaïre et le Soudan, à la frontière entre la savane boisée et la forêt équatoriale. A la différence des populations voisines (Banda à l'ouest, Nilotiques à l'est), les Zandé et les Nzakara, apparentés par leurs langues – marquées par un système de tensions vocaliques qui leur est propre – et leurs anciennes institutions politiques, formaient au siècle dernier de véritables États : une demi-douzaine de royaumes dans la partie est du pays,

aux mains de dynasties issues du clan Vungara, et trois royaumes dans la partie ouest, sous l'autorité du clan Bandia. La langue nzakara était parlée dans l'un des royaumes Bandia, les deux autres étant de langue zandé comme ceux de l'est sous domination Vungara. Au début du siècle, le roi nzakara était Bangassou (1878-1907), les deux rois zandé Bandia étaient Rafai et Djabir. Bangassou et Rafai ont donné leur nom à une préfecture et une sous-préfecture de l'actuelle République centrafricaine. Le royaume de Djabir avait sa capitale dans l'actuelle ville de Bondo, au Zaïre.

Les anciennes traditions musicales nzakara et zandé semblent avoir été largement tributaires de cette organisation politique originale. Des instruments comme le grand tambour à fente ou le xylophone portatif étaient directement liés à l'autorité des chefs : chez les Nzakara, Bangassou a été décrit par les voyageurs européens comme un excellent xylophoniste. Au centre de chaque royaume, le roi vivait entouré d'une cour, qui rassemblait une population importante. Des cours moins substantielles mais sur le même modèle marquaient la résidence des chefs les plus considérables, notamment celles du prince apanagiste et des gouverneurs des grandes marches. Ces cours avaient des fonctions administratives, judiciaires, militaires. Elles étaient aussi le lieu où les jeunes gens recevaient leur éducation. A la cour de Bangassou, les voyageurs européens ont été les témoins des audiences publiques du roi et de leur rituel musical : de jeunes femmes nues – ce qui était le privilège des filles du roi – présentaient à celui-ci une énorme pipe, dont il tirait solennellement de longues bouffées, au son d'un orchestre accompagné des applaudissements rythmés de l'assistance. La dislo-

cation des structures politiques et sociales traditionnelles explique sans doute pourquoi les répertoires musicaux qui leur étaient associés ont progressivement été abandonnés : ainsi, le rituel de la pipe n'était déjà plus pratiqué en 1954 lors du premier séjour d'Éric de Dampierre en pays nzakara, et il a entraîné dans l'oubli les musiques qui l'accompagnaient. L'année 1923 avait marqué une date symbolique : le roi nzakara, qui n'était plus reconnu par les autorités coloniales, fut alors déporté à Bangui.

Certains aspects des traditions musicales sont sans doute communs à toute l'aire culturelle nzakara-zandé. On y retrouve dans l'ensemble les mêmes instruments de musique. Mais il existait probablement certains traits propres aux répertoires musicaux de chaque royaume. La musique traditionnelle nzakara, en particulier, comporte vraisemblablement un « vieux fonds Vou-Kpata » qui lui est propre. Les Vou-Kpata formaient l'ancien clan dominant nzakara, qui fut supplanté au XVIII^e siècle par les Bandia. Après la conquête, marquée par une nette victoire de leurs armes et la fuite de la dynastie légitime, les Bandia empruntèrent aux Vou-Kpata

leur langue (le nzakara) ainsi que certaines coutumes accompagnées de musique. C'est le cas par exemple du rituel de la pipe, mais aussi de la fête des ancêtres *tungà bundu*, au cours de laquelle on dansait le *ngbakia*. Dans le répertoire des harpistes nzakara, le rituel de la pipe et la danse *ngbakia* ont donné naissance à deux catégories d'airs spécifiques. Pour cette partie au moins de leur patrimoine musical, les Nzakara se distinguent probablement de leurs voisins zandé.

Aux côtés de quelques pièces zandé, la plus grande partie de ce disque est consacrée aux traditions musicales des Nzakara. Éric de Dampierre a en effet travaillé principalement en pays nzakara, bien que ses recherches l'aient parfois conduit plus à l'est en pays zandé (à Dembia en particulier, ainsi qu'à Zémio et Mboki). Les enregistrements dont nous disposons ne permettent donc pas de représenter toutes les musiques jouées sur chaque instrument dans les trois anciens royaumes Bandia, et *a fortiori* dans tout le monde zandé. Ainsi, la section consacrée à la harpe est entièrement nzakara. Le xylophone portatif, lui, n'est représenté que par une pièce zandé jouée par le chef Zekpio (un Bandia qui

fut maire de Rafai à la fin de sa vie). Les deux autres pièces zandé de ce disque appartiennent au répertoire du xylophone sur troncs de bananier *kpantingbá* : bien qu'enregistrées en pays de tradition Bandia (à Dembia et à Bangassou), elles illustrent une pratique musicale dont l'origine doit probablement être recherchée plus à l'est et au sud, en zone bantou.

LA HARPE A CINQ CORDES

Dans plusieurs langues centrafricaines (banda, nzakara, zandé), la harpe à cinq cordes est désignée par le terme *kjündi*. Elle est plus spécifiquement appelée *ndalà* en nzakara, *sàgiru* en zandé. Sur le continent africain, la présence de la harpe est attestée depuis l'Antiquité égyptienne. En Afrique centrale, on la trouve tout au long d'une bande transversale qui part à l'ouest du Gabon, s'incurve vers le nord en traversant la République centrafricaine, puis redescend vers l'Ouganda. Le Tchad en connaît un type bien particulier. Quelques auteurs se sont esquivés à retracer l'histoire de la « migration des harpes africaines » : à travers l'Égypte, elles pourraient venir de Mésopotamie. Discussions quelque peu vaines, en l'absence de témoins archéolo-

riques, mais intrigantes si l'on rattache cette question à la théorie de la filiation des instruments de musique selon laquelle la harpe aurait pour ancêtre le pluriarc : il semble en fait que pluriarcs et harpes aient longtemps coexisté dans le sud de la bande transversale délimitée ci-dessus ; mais d'autre part les Kélé, qui auraient apporté la harpe au Gabon, se disent originaires de l'Oubangui. Enfin, les harpes du Haut-Oubangui ont toutes leurs cordes convergentes à la table d'harmonie, et non parallèles entre elles. Cette particularité, qui n'est pas sans conséquences (cf. *Harpes zandé*, p. 55 sq.), les distingue clairement des harpes égyptiennes, mésopotamiennes et celtiques, confirmerait leur parenté avec le pluriarc et peut traduire un état avancé de l'expérimentation organologique. Les harpes zandé et nzakara sont connues en outre pour les belles têtes sculptées qui ornent leur manche (cf. les études de Gaetano Speranza et d'Ezio Bassani dans *Une esthétique perdue*) tout comme certaines harpes ngbaka. En revanche, la musique qui était jouée sur ces instruments est beaucoup moins connue. Une large place est consacrée dans ce disque à la musique des anciens harpistes nzakara.

En position de jeu, la harpe est tenue verticalement, comme dans l'ancienne Égypte, le dos de la caisse contre la poitrine de l'instrumentiste et les cordes tournées vers l'extérieur, ainsi qu'on le voit sur les photographies reproduites dans la présente notice. Le plus souvent, l'une des mains pince les trois cordes aiguës, une corde avec le pouce et les deux autres avec l'index, tandis que l'autre main pince les trois cordes graves, deux avec le pouce et la troisième avec l'index. La corde du milieu est alternativement pincée par l'une ou l'autre main. Les grands harpistes comme Bazi ou Maliba avaient recours à une technique de jeu particulière : un doigt non utilisé pour pincer les cordes percute contre la peau de la caisse une séquence rythmique qui se combine subtilement avec la partie de harpe (pages 1, 2 et 6 ; cf. figure 1 pour le doigté et la position de jeu). Pour accorder la harpe, les musiciens procèdent de l'aigu au grave. Ils contrôlent de proche en proche les intervalles mélodiques entre cordes consécutives. Pendant l'accord, les cordes ne sont pas pincées simultanément pour vérifier les intervalles harmoniques de l'échelle. En revanche, lorsque la corde la plus grave est accordée,

le harpiste contrôle l'intervalle mélodique entre les cordes extrêmes : la succession des cinq cordes est ainsi refermée en cercle sur elle-même. La harpe peut être accordée selon différentes échelles. Certains musiciens changent l'accord de l'instrument en fonction des pièces qu'ils jouent. Les différentes échelles utilisées par les harpistes nzakara donnent à leur musique une couleur particulière.

La harpe est l'un des instruments de la vie civile. Son jeu net (cf. *Harpes zandé*, p. 58, n. 3) accompagne les évocations et les réminiscences, les cantilènes comme les volées de récriminations ; mais elle accompagne également les plus vigoureuses satires. En un mot elle annonce, accompagne et prolonge la parole. Mais son usage n'est jamais aussi plaisant que lorsque deux bons compagnons « musiquent » ensemble, comme l'avait bien remarqué le botaniste Schweinfurth, dit « Mange-Feuilles », dès 1870 (cité dans *Harpes zandé*, p. 20). S'ils chantent, le chant, le plus souvent sussuré, se fait alors dialogue, s'interrompt pour susciter quelque anecdote, pour céder la place à quelque interrogation saugrenue qui soudain traverse l'esprit du harpiste. Pour ce,

point n'était besoin d'être un grand artiste, bien au contraire : nombre de harpistes musiquaient mais ne chantaient pas, musiquaient en duo, ou musiquaient seuls, sans ornementation.

LES AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Outre la harpe, les principaux instruments nzakara-zandé présentés dans ce disque sont : le xylophone portatif à dix lames et résonateurs en Calebasses (*nzāngu'la* en nzakara, *mānzā* en zandé), le tambour à deux peaux *gāzā*, le tambour de bois à fente (*gūgū* en nzakara, *gūrū* en zandé), les cloches jumelles *ākpōlō*, la sanza (appelée parfois *kūndā* comme la harpe), et les grelots entrechoqués par paire (*winga* en nzakara, *nzoro* en zandé). Le xylophone sur troncs de bananier *kpāningbā* (pages 17 et 18) est aujourd'hui considéré par les Nzakara comme un instrument zandé. Le tape-cuisses (pages 14 et 15), appelé en nzakara *dūndukūlū*, est un simple pot en terre cuite dont le fond est percé d'un trou. Dans le passé, Nzakara et Zandé disposaient de plusieurs aérophones (trompes traversières en ivoire et flûtes, ainsi que des sifflets servant entre autres pour la chasse).

La sanza et le xylophone sur troncs de bananier sont encore utilisés de nos jours, ainsi que le tambour à deux peaux, le tambour à fente et les grelots, tous trois associés, entre autres, à la musique du xylophone sur troncs de bananier. Mais deux instruments sont tombés aujourd'hui en complète désuétude : il s'agit du xylophone portatif et des cloches jumelles (cf. figures 2 et 3a).

- Le xylophone portatif. L'instrument nzakara-zandé se distingue de celui de autres populations centrafricaines par l'absence de mirlitons sur les résonateurs en Calebasses, et par le mode de fixation des lames sur la planchette servant de cadre à l'instrument : elles sont « en suspension », attachées à deux courroies de cuir qui sont tendues par une série de chevales parallèles aux lames. Cette particularité de facture explique sans doute la remarquable sonorité de l'instrument nzakara-zandé, presque « métallique ». Cet instrument pouvait être joué par les chefs (page 16) ou par le roi lui-même. Chez les Nzakara, il était utilisé pour la danse royale *nghakii*. A notre connaissance, il n'existe plus aucun xylophone portatif en pays nzakara.

- Les cloches jumelles. L'instrument est formé de deux cloches en fer à battant externe, de tailles inégales, reliées par une anse du même métal. Lorsqu'on en joue, un bras s'appuie sur la base des cloches dirigée vers le haut, et la recouvre partiellement pour en moduler le son. Plus encore que le grand tambour à fente (cf. figure 3b), cet instrument était réservé aux lignages des chefs. Il était toujours joué par des femmes, qui se rassemblaient parfois au sein d'un orchestre comprenant également des tape-cuisses, comme on peut l'entendre dans la présente sélection (pages 14 et 15). Certains témoignages de voyageurs mentionnent également son utilisation lors des audiences royales, pour accompagner le rituel de la pipe. Cet instrument a aujourd'hui complètement disparu de la vie quotidienne.

LES POÈTES NZAKARA

Jouer de la harpe (*tata kundi*), puis chanter (*yaya bia*) en s'accompagnant sur l'instrument relève d'une ambition, celle de l'enfant qui, page dans quelque cour, ou plus simplement confié dans un village voisin à son oncle maternel pour y être éduqué, a su observer et comprendre. Dans le lot, certains s'essayent à la harpe, ouvertement

ou à la dérochée. Plus tard certains, qui ont mémorisé quelque chant, tenteront de faire de même, mais d'autres préféreront improviser. On chante pour soi, ou pour un public choisi, mais non pour les foules. Les exclamations, les cris d'admiration de ce public feront du harpiste un homme à succès, un poète qui chantera désormais sur la harpe, avec toute la fierté d'un maître de la parole : « Je n'aime pas ces manières-là, je suis un musicien » entendait-on souvent. Lyrique parfois, satirique souvent, il est le maître d'une parole dangereuse pour lui et pour autrui. Jusqu'où ne pas aller trop loin ? Tel est le défi permanent que le poète s'adresse à lui-même. Mais, pour les meilleurs d'entre nos poètes-harpistes, qu'il soit l'occasion d'un lyrisme très personnel ou le prétexte de quelque satire politique, l'événement n'est pas la matière aléatoire d'un commentaire. Nos vieux Nzakara voyaient toujours dans l'événement, même le plus ordinaire, un signe et une épiphanie. C'est le destin, *zégi*, qui délivre toujours quelque message et ce message a un sens. Nos poètes éprouvaient toujours un goût pervers à se faire le truchement, le messenger du « pays des sources », de ces eaux qui coulent de

l'orient vers l'occident. Ils tendent à usurper le rôle de l'oiseau mythique, *Isô*, ce devin qui est là pour éveiller le dormeur, ouvrir son oeil mi-clos, rendre à l'argument confus sa clarté aveuglante, qui est la prédiction vraie.

Cet art des poètes-harpistes se distingue du simple fait de « musiquer » entre amis. Un poète-harpiste possède, en plus de sa technique instrumentale, la maîtrise du chant. Il chante le soir, devant son entourage, ou bien devant un chef qui l'a invité à sa cour. A cette occasion, il peut être récompensé pour son talent. Mais ce « musicien » n'est jamais un griot ; il ne reçoit pas un « cachet » rémunérant une prestation. Ainsi Kété, que l'on entend dans ce disque (page 8), se produisait dans sa jeunesse devant les notables du pays, et son art lui valait quelques témoignages de reconnaissance. Ce rôle de poète-harpiste ne convient pas à tous, et ne peut être tenu par un chef. Mada-Nya"likawo par exemple est, à près de 80 ans, le chef du lignage Bandia vou-Bassian. Également présent dans cette sélection (page 7), il joue à la harpe de nombreux airs traditionnels, mais en tant que chef, il ne chante pas. Il se contente de « musiquer », pour se délasser, comme

nous l'avons entendu faire en 1954 ou en 1993, lors des veillées près du feu, entouré de ses proches, devant la case d'une de ses épouses chez laquelle il passait la nuit.

LA MUSIQUE DES HARPISTES NZAKARA

Chaque pièce est constituée d'une courte formule instrumentale, jouée en *ostinato*, et servant d'accompagnement à un chant syllabique, au débit souvent rapide, ayant presque le caractère d'un récitatif. La formule de harpe donne parfois lieu à une série de variations. Les Nzakara disposent d'une nomenclature permettant de regrouper ces formules de harpe en catégories : *ngbàkià*, *limanza*, *gitangi*, *likuta*, *kele-gbe'it*, *gbàya*. Ces termes désignent également d'anciennes danses traditionnelles nzakara. Mais l'art des poètes-harpistes doit cependant être distingué de la pratique de la danse : il s'adressait, comme on l'a dit, à un auditoire attentif de proches, d'amis, voire de hauts personnages, mais n'était pas destiné, semble-t-il, à l'accompagnement d'un groupe de danseurs. Si les termes désignant les catégories du répertoire des harpistes sont des noms de danses, c'est plutôt parce que les harpistes

« empruntaient » certains airs ou certains rythmes aux répertoires de danse joués sur le xylophone portatif et le tambour à deux peaux, afin de les adapter à l'accompagnement de leur chant. Le chant à la harpe serait une sorte d'*élaboration poétique* des principaux airs de danse du pays. L'appartenance d'une formule de harpe à une catégorie est déterminée par des critères musicaux, qui sont énumérés ci-après pour les trois grandes catégories du répertoire : *gitangi*, *limanza*, *ngbàkià* (cf. l'étude intitulée « La musique de la harpe », par Marc Cheillier, dans *Une esthétique perdue*).

- *Gitangi*. Les formules de harpe de la catégorie *gitangi* sont construites sur une cellule rythmique asymétrique. Lorsqu'elle est jouée par un batteur, celle-ci se monnaie en 2+2+3+2+3 : les deux baguettes gauche et droite alternent selon la succession $g d + g d + g d d + g d + g d d$. Cette cellule asymétrique, qui sert de cadre rythmique aux formules de *gitangi*, est très répandue en Afrique subsaharienne. En République centrafricaine, on la trouve par exemple chez les Gbaya à l'ouest, ou chez les Banda au centre du pays. Cela pourrait indiquer que les formules de harpe de cette catégorie ne sont pas spécifiquement nzakara, ou

qu'elles ont été empruntées. Sur le plan de la danse, le *gitangi* est un jeu au cours duquel les danseurs doivent ramasser de petits morceaux de bois déposés à terre. Cette danse peut être accompagnée par un ensemble hétéroclite de percussions (bouteille, jante de voiture...) et par la *sanza*. Autrefois, elle n'était pas pratiquée par les membres du clan dominant, le clan Bandia.

- *Limanza*. Les formules de harpe de cette catégorie ont un aspect plus régulier que les précédentes : elles sont constituées de deux lignes mélodiques en valeurs égales superposées note contre note. Elles sont parfois accompagnées de frappements de mains lents et réguliers marquant la pulsation. Dans ce cas, la pulsation sépare les valeurs de la partie de harpe en groupes de trois. Les airs *limanza* étaient autrefois associés au rituel de la pipe, au cours duquel on rendait hommage au roi ou au chef par des applaudissements rythmés. La harpe participait parfois à l'orchestre accompagnant ce rituel, comme en témoigne la description pittoresque faite en 1896 par le lieutenant belge Stroobant (extraite d'*Un ancien royaume Bandia du Haut-Oubangui*, p. 394) : « Bangasso, alors, se met à tirer une immense bouffée

et rejette la fumée en une longue spirale. En même temps tous les Sakaras présents lui rendent les honneurs royaux en frappant en cadence sur tout ce qu'ils trouvent à leur portée. Ce jour-là, il y avait autour de nous trois tambours, deux espèces de sifres, une lyre à cinq cordes [nous soulignons car il s'agit bien sûr de la harpe], des flûtes, plusieurs immenses trompes creusées dans des défenses d'éléphant. Et tout cela jouait en même temps ! Vous jugez du vacarme ».

- *Ngbàkià*. Les formules de harpe de la catégorie *ngbàkià* ont la même forme régulière que les formules de *limanza*, mais elles s'en distinguent par le fait que les valeurs sont groupées par deux : le rythme est donc binaire et non ternaire. En nzakara, le terme *ngbàkià* désigne également la danse royale Bandia, qui faisait partie entre autres du rituel des ancêtres. Les instruments de la danse *ngbàkià* comprenaient principalement le tambour à deux peaux et le xylophone portatif. La fête annuelle des ancêtres avait lieu à chaque retour de la nouvelle lune au mois de février. Elle était encore pratiquée dans certains lignages, dont le lignage royal, au début des années soixante.

RÉFÉRENCES

DAMPIERRE, Éric de

- 1963 *Poètes nzakara* (Paris, Classiques africains).
 1968 *Un ancien royaume Bandia du Haut-Oubangui* (Paris, Plon).
 1987 *Satires de Lamadani* (Paris, Classiques africains) avec un enregistrement intégral du répertoire d'un harpiste.
 1992 *Harpes zandé* (Paris, Klincksieck).
 1995 (éd.) *Une esthétique perdue* (Paris, Presses de l'École Normale Supérieure).

SALLÉE, Pierre

- 1986 *L'arc et la harpe*, thèse de doctorat, Université-Paris X.
 1989 *Éléments pour une histoire de la musique africaine*, in Margot Lieth Philipp (ed.), *Ethnomusicology and the historical dimension* (Ludwigsburg, Philipp Verlag), 33-46.

LES ENREGISTREMENTS

La durée des enregistrements originaux est indiquée entre crochets après la durée des extraits sélectionnés. Les noms des interprètes sont suivis de leur clan et de leur lignage indiqués entre parenthèses, lorsque ceux-ci sont connus. Dans la section consacrée à la harpe, les hauteurs des sons de l'instrument ont été mesurées lorsque cela était possible. Les résultats sont regroupés ci-après à titre indicatif. Le la_3 a pour fréquence 440 Hz, et les déviations par rapport aux notes tempérées sont exprimées en cents (c'est-à-dire en centièmes de demi-ton).

Harpe et chant (Nzakara)

1. *Gitangi* 5'54 [8']
 Harpe et chant : Mbaⁿla (clan Bambula)
Bangassou, 11 janvier 1965
 Accord : $mi\flat_3-21$, do_3-24 , $si\flat_2-33$, la_2-42 , $fa\sharp_2+42$. Intervalles : 304, 209, 109, 216 cents.
 La partie vocale au débit rapide, parsemée d'onomatopées, d'une grande liberté par rapport au cadre périodique de la formule de harpe, est caractéristique du style des poètes nzakara. La partie instrumentale

comporte, en plus de la formule jouée à la harpe, une partie de percussion frappée par le petit doigt contre la peau de l'instrument. Celle-ci est une variante en forme d'hémiole (2+2+2+3+3) de la cellule rythmique asymétrique propre aux *gitangi*, et donne à la pièce son « swing » particulier.

2. *Gitangi* 3'16 [10'35]
 Harpe et chant : Bazi (clan Nguénézi)
Mbariganda, 27 janvier 1967
 Accord : $la\flat_3+13$, $sol\flat_3-34$, $mi\flat_3+36$, $ré_3-13$, do_3-14 . Intervalles : 246, 231, 149, 201 cents.
 Dans cette interprétation, Bazi, l'un des très grands harpistes de l'époque, donne libre cours à sa dextérité. La formule de harpe subit de nombreuses métamorphoses (prenant la forme d'une broderie acrobatique) et se combine à la cellule rythmique asymétrique 2+2+3+2+3 qui est percutée par un doigt contre la caisse de l'instrument.

3. *Gitangi* 2'25
 Harpe et chant : Bazi
Ibid.
 Contrairement aux deux pièces précédentes, la cellule rythmique asymétrique

caractéristique des *gitangi* n'est pas exprimée par un mouvement du petit doigt frappant contre la caisse. Elle est sous-entendue dans la partie de harpe et lui confère sa structure rythmique (cf. figure 4). L'air est emprunté à un ancien poète-harviste, Denge Mbolo.

4. *Limanza* 3'31

Chant : Ndi^{li} (clan non identifié)
deux harpes : Kamba (clan non identifié),
Ndi^{li}, grelots

Mada-Bazouma, 10 février 1965

Un duo de harpes jouant de manière homophone peut être considéré comme la transposition du jeu du xylophone portatif. En effet sur le xylophone portatif, les lames accordées à l'octave sont placées côte-à-côte et frappées par paires, chaque main tenant deux baguettes. Le rythme initial de la partie vocale, en « anapeste » (deux brèves + une longue), induit un regroupement binaire des valeurs de la formule de harpe. Mais les grelots, après leur entrée à 0'25, rétablissent le regroupement par trois des valeurs caractérisant les formules instrumentales de *limanza* (cf. figure 5a). Cet air est qualifié d'« air pour marquer sa méfiance à la cour ».

5. *Ngbakia* 3'59 [4'40]

Harpe et chant : Timanga^{du} (Bandia lignage vou-Bassian)

Mada-Nya^{likawo}, 31 décembre 1966

Accord : fa₃-24, ré^b₃+42, si₂+29, la₂-35, sol₂-7. Intervalles : 333, 214, 264, 172 cents.

La partie vocale est construite sur un schéma régulier formé de deux incisives, de deux et quatre pulsations respectivement, séparées par des silences de deux pulsations. La formule de harpe, dont la période est de dix pulsations, est un « canon » : le profil mélodique de la voix aiguë est reproduit à quelques exceptions près dans la voix grave, avec un décalage de deux pulsations (cf. figure 5b, le décalage est indiqué par un crochet, et les exceptions à la règle du canon par des parenthèses). Cette structure canonique est surtout perceptible lorsqu'une série de notes répétées dans la partie aiguë est suivie en écho d'une série de notes répétées dans la partie grave.

6. *Gitangi* 5'48

Harpe et chant : Maliba (clan Bodengué)

Niakari, 10 décembre 1969

Accord : sol₃+44, fa₃+23, mi^b₃+13, ré^b₃+39, si₂+14. Intervalles : 221, 210, 174, 226 cents.

Le jeu de harpe, utilisant la technique du petit doigt percussif, est assez sobre. Mais la maîtrise instrumentale de Maliba transparaît dans un bref interlude de harpe, au cours duquel la formule instrumentale (cf. figure 4) se disloque et s'affranchit du cadre défini par la cellule rythmique asymétrique. Le climat de la pièce doit beaucoup à l'accord particulier de la harpe. Les notes tempérées occidentales les plus proches des hauteurs de cette échelle forment une gamme par tons. Le chant fait allusion à l'histoire de Nabamba, épouse adultère du prince Bangassou II Mbali (ainé du fils aîné du roi Bangassou), qui fut tuée après la déportation de son mari en 1913, pour avoir refusé de devenir l'épouse de Labasso, le roi lépreux. Un autre poète, Baguibasso, la chantait ainsi :

« Nabamba, toi qui ne veux pas de moi,
Nabamba, tu me repousses en vain,
Tu moudras par moi
Moi que tu vois ici
Je suis une pierre à moudre
Nabamba, toi qui me repousses ainsi
Tu me repousses en vain
Tu trébucheras sur moi. »

7. *Limanza* 4'04 [9'55]

Chant, frappements de mains : Yambiko (clan Mvoulé lignage vou-Ido),
harpe : Mada-Nya^{likawo} (Bandia lignage vou-Bassian),

frappements de mains de l'assistance

Mada-Nya^{likawo}, 2 septembre 1993

Accord : la^b₃-7, fa^b₃+44, ré₃+15, do₃-17, si^b₂+10. Intervalles : 349, 229, 232, 172 cents.

Cet air *limanza* (cf. figure 5a) était associé jadis à la « danse du couteau de jet ». Le roi ou le chef dansait en bondissant à intervalles réguliers, suivant le rythme marqué par les frappements de mains de l'assistance et brandissait à la main une arme, avec laquelle il pouvait, le cas échéant, égorger l'un de ses sujets. Mada-Nya^{likawo}, l'interprète de cette pièce, est un chef et à ce titre, il ne chante pas en jouant de la harpe. La mélodie est chantée par l'une de ses épouses. — L'enregistrement est accompagné par une nuée d'oiseaux, des tisserins, qui se chamaillent bruyamment dans la touffe de feuillage surmontant un grand palmier.

8. *Nghàkià* 5'45
 Chant : Kété (Bandia lignage vou-Gbélou),
 deux harpes : Kété, Biaté (Bandia lignage
 vou-Gbandi),
 petit tambour à deux peaux : Alingoussi
 (Vou-Kpata),
 grand tambour à deux peaux : Mbari
 (Bandia lignage vou-Bassian),
 grelots : Dengba (Bandia lignage vou-Le-
 zian)
Bangassou, 23 octobre 1993
 Accords des deux harpes :
 $la_3-6, fa\#_3+10, mi_3-36, ré_3-51, si_2-1$.
 Intervalles : 284, 246, 215, 250 cents.
 $la_3-4, fa\#_3+31, mi_3-30, ré_3-42, si_2+29$.
 Intervalles : 265, 261, 212, 229 cents.
 Il a fallu résoudre bien des difficultés
 pour réunir les interprètes de cette pièce :
 déplacement, malgré leur grand âge, de
 musiciens venus de villages éloignés les
 uns des autres, réticences de certains à
 utiliser le tambour à deux peaux qui est
 interdit par l'Eglise baptiste... Cet enre-
 gistrement regroupant les derniers Nza-
 kara connaissant le répertoire ancien a été
 effectué hors contexte : nous ne savons
 pas dans quelles circonstances harpes et
 tambours jouaient ensemble. Bien que la

formule de harpe soit un *ngbàkià* (cf. figu-
 re 5b), on ne peut affirmer que la combi-
 naison instrumentale harpes-tambours-
 grelots était utilisée pour accompagner la
 danse du même nom. Kété est enregistré
 sur le canal de gauche, Biaté sur celui de
 droite. Les deux harpes ont des accords
 différents, ce que nous ne pouvons expli-
 quer : peut-être les instruments se sont-ils
 désaccordés pendant la séance d'enregis-
 trement. Le petit tambour est frappé avec
 deux baguettes, le grand avec une baguet-
 te et la paume de la main. Les tambours
 ne sont joués que par intermittence, et
 leur entrée est signalée par une série de
 coups secs frappés sur le côté. La voix de
 Kété n'intervient que dans la deuxième
 partie de la pièce, à 2'50, après une
 longue section purement instrumentale.
 Elle couvre un ambitus assez large
 (approximativement deux octaves). L'en-
 registrement a été fait un an avant le
 décès de Kété survenu le 28 novembre
 1994.

Voix de femmes (Nzakara)

9. Devise de l'oiseau *fsò* 1'11
 Parlé/chanté : Bati (Vou-Kpata lignage
 vou-Nzengo)

Godeste (Bangassou), 25 avril 1985

Comme les contes nzakara racontant les
 aventures du farceur Tu^lé, cette pièce
 adopte le principe des chantefables alter-
 nant sections parlées et chantées. Ce n'est
 que trente ans après son premier séjour
 en pays nzakara qu'Éric de Dampierre a
 pu enregistrer cette devise de l'oiseau my-
 thique. L'intérêt du document compense
 les défauts de l'enregistrement effectué
 avec un appareil de poche à micro-cas-
 settes. Contrairement aux oiseaux, messa-
 gers d'une mort nécessaire, des Gbaya
 Godoc (selon P. Roulon) et des Zandé
 (selon D. Zigba), le *fsò* des Nzakara,
 oiseau mythique, est un devin, un voyant
 qui se meut dans le monde surnaturel.
 C'est en songe qu'il apparait aux
 humains. Que sa nature soit surnaturelle
 est traduit ici par l'inversion des voix.
 Dans la chantefable la partie chantée,
 qui marque l'irruption du surnaturel,
 est chantée d'une voix non-naturelle
 (*Sprechgesang*, voix fausse, voix décolorée,

voix de fausset, etc.). Ici l'inverse se
 produit : les parties chantées le sont
 d'une voix naturelle, ce sont les parties
 parlées qui le sont d'une voix d'artifice,
 comme étant étrangères au monde d'*fsò*.

10. et 11. Deux chants solos *bia*

3'36 et 2'55

Wolo (Bandia lignage vou-Mbilinga)

Godeste (Bangassou), 12 décembre 1970

Les deux pièces 10 et 11 font partie d'un
 ensemble de huit chants solo, tous chantés
 par Wolo, autour du feu, tard dans la
 nuit, devant quelques intimes. Elle les
 chanta plusieurs fois devant Éric de Dam-
 pierre, au fil des années ; mais toujours
 dans le même contexte. Le premier est une
 plainte émouvante, d'une grande pu-
 reté mélodique, de forme strictement stro-
 phique. La mélodie se déploie de l'aigu
 vers le grave dans un ambitus de dixième,
 en parcourant les degrés de ce qui pour
 un auditeur occidental ressemble à une
 harmonie de neuvième de dominante. Le
 second chant, de même forme que le
 précédent, adopte un ton plus enjoué,
 et l'ambitus plus resserré couvre une
 octave.

12. *Nakilingi* 3'13 [12'30]

Soliste : Yambiko ;
 chœur : Mbcaba (clan Mvoulé), Nauyé
 (Langha) ;
 grelots : Mbari

Mada-Nya'likawo, 2 septembre 1993

Trois épouses du chef Mada-Nya'likawo interprètent une pièce d'un répertoire proprement féminin, celui de la danse *nakilingi*. Certains témoignages de voyageurs européens évoquent ces danses de femmes qui accompagnaient jadis le lever du roi. Les grelots font entendre la cellule rythmique asymétrique (2+2+3+2+3), qui paraît « suspendue » à la texture des voix. Mais il manque la partie de tambour à fente qui était jouée autrefois par les hommes en accompagnement de ce répertoire.

Sanza et chant (Nzakara)

13. *Kele-ghe'le* 4'23

Sanza et chant : Ngilibé (clan Ligui)
Ngombi, 16 septembre 1993

Certaines catégories du répertoire des harpistes *nzakara* se retrouvent dans le répertoire de la *sanza* : *gitangi*, *likuta*, *kele-ghe'le*, *ghaya*. Contrairement aux *sanza* des Gbaya de République centrafricaine, les lames des

sanza *nzakara* ne sont pas munies de bruiteurs donnant au timbre un caractère grésillant. La *sanza* à onze lames de Ngilibé (six lames à gauche, cinq à droite) a pourtant cinq anneaux entourant certaines lames. Mais l'effet produit par ces bruiteurs est plutôt discret, comme on peut en juger dans la présente interprétation. Au moment de cet enregistrement, Ngilibé vivait dans la forêt, à l'écart du village. A la suite d'une rixe avec ses frères, il avait reçu un coup sur la tête et n'avait plus tous ses esprits. Son jeu de *sanza* « bluesy » prend un aspect funambulesque. Il donne l'impression qu'il trébuche, sans toutefois perdre le fil. Le balancement ternaire du rythme, alternant longues et brèves, est caractéristique du *kele-ghe'le*.

Extraits d'un « concert » de cloches et tape-cuisses (Nzakara)

Les deux plages qui suivent sont extraites d'un « concert », organisé spontanément par la dernière fille (posthume mais authentifiée par son père sur son lit de mort) du roi Bangassou, en recourant à ce qui restait de l'orchestre des princesses. Dukulú avait alors 67 ans ; elle mourut peu après. On peut y voir le sursaut, la dernière occurrence d'un rituel

royal propre aux femmes de la cour (aux « mères du pays »), qui seules sont habilitées à frapper sur les cloches de souveraineté. Les instruments sont ceux de l'orchestre des princesses : cloches de souveraineté et tape-cuisses, instruments rarissimes dans les royaumes. Deux points doivent être soulignés. D'une part, ce concert en est un authentique, voulu comme tel. Son exécution fut d'abord approximative, comme l'atteste le ton courroucé de la princesse Dukulú qui fit reprendre explicitement un morceau. D'autre part, Éric de Dampierre n'intervint en rien dans son organisation ou son déroulement ; ayant été prévenu au dernier moment, il se contenta de mettre en marche le magnétophone.

14. Cloches et tape-cuisses 3'06

Cloches jumelles : Dukulú (Bandia vou-Gbandi), orchestre de femmes
Nagbalaka, 10 février 1974

Cet enregistrement historique comporte plusieurs sections musicales entrecoupées de discussions animées entre les participantes, d'une manière qui pourrait évoquer une répétition d'orchestre. Les musiciennes interprètent d'abord une première pièce instrumentale, dans un tempo assez allant.

15. Chant, cloches et tape-cuisses 5'43 [8'30]

Chant soliste, cloches jumelles : Dukulú,
 chœur et orchestre de femmes
Ibid.

La suite de la séance est consacrée, semble-t-il, à différentes interprétations d'une deuxième pièce, dont le tempo est plus modéré que la première. On entend d'abord plusieurs versions purement instrumentales, et les musiciennes discutent entre elles en faisant référence au motif joué par les cloches : « *kin kin ku* ». Puis après quelques essais, l'orchestre entreprend de jouer une version chantée de la pièce. C'est cette dernière que l'on entend dans la présente plage. Au début de l'extrait, les participants annoncent qu'elles vont « chanter » (*bia*).

Xylophones (Zandé)

16. Chant et xylophones portatifs *mangá* 4'35 [6'30]

Chant : Zekpio (Bandia vou-Kassanga),
 deux xylophones portatifs : Zekpio, Abirassi (clan non identifié)
Dembia, 21 janvier 1968
 Le chef Zekpio, âgé de 84 ans lors de cet enregistrement, mort quasi centenaire, était le

fil d'un frère cadet du roi zandé Rafai (Bandia). Cette pièce est l'un des rarissimes enregistrements permettant d'entendre la sonorité claire des xylophones portatifs nzakara et zandé. Les paroles chantées par la voix autoritaire de Zekpio sont parfois grivoises. La partie vocale est organisée en couplets de longueurs inégales, composés de quelques motifs mélodiques diversement agencés, et séparés par des interludes instrumentaux.

17. *Kpáningbá* 3'49
Xylophone sur troncs de bananier : Uluvala (clan Ngbokou), Yangu (clan Gali), grelots : Gbata (clan non identifié)
Dembia, 10 janvier 1968

Très différent du xylophone portatif, le xylophone sur troncs de bananier est un simple jeu de dix à quinze lames disposées en séquence régulière, du grave à l'aigu, en travers de deux troncs couchés sur le sol. Il est joué par deux ou trois musiciens de part et d'autre de l'instrument. Le terme *kpáningbá* désigne à la fois le xylophone et la danse qu'il accompagne. L'usage de cet instrument dans les royaumes Bandia est-il une tradition ancienne ? On ne peut répondre avec certitude. Dans les royaumes Vungara en revanche, on en jouait déjà au début du siècle : dans cette région, l'ethnologue

belge Armand Hutereau a décrit et enregistré en 1912 un xylophone semblable à celui d'aujourd'hui (documents conservés au Musée royal d'Afrique centrale, à Tervuren).

18. *Kpáningbá* 3'54
Xylophone sur troncs de bananier : Mbikokpio (clan Mbili), Zangabai (clan non identifié), Anisoungoufouyou (clan P-kere), tambour à fente : Dendoro (clan Pakere), grelots entrechoqués par les danseurs
Bangassou, 14 octobre 1993

On a souligné dans cette notice à quel point certaines traditions musicales nzakara-zandé étaient menacées d'une disparition prochaine. Quel contraste avec la musique du *kpáningbá* ! Tous les musiciens enregistrés ici ont une vingtaine d'années. Ils sont originaires de l'est (de Zémio pour la plupart), mais vivent à Bangassou dans le quartier zandé, où ils animent les fêtes populaires à la période de pleine lune. Le public se rassemble dès que résonnent les premières notes de l'orchestre. Des buvettes sont improvisées avec des bassines de vin de palme et quelques bancs. Un cercle de danseurs se forme et évolue autour de l'orchestre. Les musiciens se produisent également à l'occasion de veillées mortuaires, ou en tournée, pour la fête centrafricaine des moissons.

LES TEXTES DES CHANTS

La transcription de ces textes est parfois incertaine. Lorsque le texte vernaculaire est inaudible, il a été remplacé par [...]. En certains endroits, c'est la traduction en français qui pose problème, ce qui est noté [?]. Dans la transcription du nzakara et du zandé, le ton haut est noté ['], le ton bas est noté [˘], le ton moyen relatif n'est pas noté. Les voyelles *a*, (*ə*), *i*, (*o*), *u* peuvent être tendues (la présence d'une voyelle tendue, *a*, *i*, *u*, entraîne la tension et la fermeture des autres voyelles du mot et le lexème entier est alors prononcé avec une qualité « cavernueuse » de la voix). La consonne liquide rétroflexe, réalisée avec un seul battement de langue, est notée [ʎ] en nzakara ([ʀ] en zandé) ; palatalisée, elle est notée [ʃ], nasalisée, elle est notée [ʃ̃].

Plage 1 : Mba^{la} (air *gitangi*)

Le débit rapide de la voix rend difficile la transcription de ce texte. Pour cette raison, on n'a pu transcrire ci-après que les deux premières minutes de l'extrait sélectionné, qui dure un peu moins de six minutes. Les phrases s'égrennent comme un chapelet. Les images défilent (l'appareil-photo, le grillon-solex, la dalle de latérite, etc.). Certaines réapparaissent, comme le grillon dont le chant suggère au chanteur un amusant roulement de langue, et donnent à la pièce son caractère spécifique.

[...]

4. *Biiba na y'o mo ga sandi i*

Mon père t'appelle pour que tu le rejoignes

5. *Biiba, à zà gá ni foto e*

Mon père, on vient avec un appareil-photo

6. *Foto kulu kulà ga sungu sungà nà gele na hang'i'e*

L'appareil-photo a surgi, il est assis là, il me regarde dans les yeux

7. *Kitti foto yà wé lé ?*

Pourquoi cet appareil-photo est-il là ?

8. *Mò siã nga fotó mu ya, kutú mu ya we lé !*
Demande donc à cet appareil-photo pourquoi diable il est là !
9. *Biiba, mi li zingi mu ni gbata kogé*
Mon père, je me suis levé de grand matin
10. *Ngul'e badu k'e mo*
Mes forces continuent à m'abandonner
11. *Biiba na y'o mo ga sandi ù*
Mon père t'appelle pour que tu le rejoignes
12. *Nganga na y'o mo ga sandi ù*
La cour t'appelle pour que tu la rejoignes
13. *Ndili na y'o mo ga sandi ù, Ndili hadu nga ni unga du*
Ndili t'appelle pour que tu le rejoignes [sous terre], Ndili n'est plus en vie
14. *Biiba, ba kana à-de du ke mo*
Mon père, le coureur de femmes n'a pas d'égal
15. *Iuda mi yade gba, ni ya de ka du !*
Pourquoi ai-je appelé la femme hier, je l'ai appelée en vain !
16. *Má, mo 'la liga n'e liga, n'agba mi li nga ku*
Mère, prépare-moi de la nourriture, que je ne mange plus la faim
17. *Mi giliu bugu na batà té ya mó ma ni buba ke mo*
J'ai acheté de la banane, je la rapporte pour que tu la prépares à mon père
18. *Biiba ka bugu na wiri mo, na gu ná gbelende*
Mon père a refusé la banane qui est en train de cuire, il s'est envolé sur son grillon [son rélo solex]
19. *Biiba na gu mu na gbelende, arrrr...*
Mon père s'est envolé comme ça sur son grillon, rrrrr...
20. *Ka me du me te le, na lum'é, gunda kondo su ?*
Ce qui est sur moi, mon amante, est-ce le foie du poulet ?
21. *Ka me du me te le, Zaza, kutu kondo su ?*
Ce qui est sur moi, Zaza, est-ce les pattes du poulet ?

22. *Ani ga naà Badungba, bele iyã oo*
Nous sommes venus ensemble, Badungba et moi, nous avons fait vite
23. *Simi gbutuka w'èè ùñ, ga zolo me tami'e e*
Le trajet était pénible, nous sommes allés bon train, mais je suis arrivé, mon frère
24. *Ita kpáláñi ka zãgi, ita à-ndiko*
Les gros crapauds étaient encore dehors, les petits aussi
25. *Gbenge-b'e è, mi gulu bugu ba ma ni biiba, ka bugu na wiri, da ga ni gbelende ke mo ?*
Mon chef, j'ai acheté de la banane pour mon père, la banane est en train de cuire, qui donc est venu sur ce grillon ?
26. *Biiba na gugu na gbelende, arrrr..., mi ya biiba mo ka bugu bai ? Biiba kita kiki ká tí mvogó zò (wa) kpila*
Mon père s'est envolé sur son grillon, rrrrr..., j'ai dit, mon père, pourquoi tu as refusé la banane ? Mon père a couru sous l'arbre à encens comme l'oiseau *kpila*
27. *Biiba na (zolo) gini ndigi o, ba-ngholò gini ndigi, na lá mu ná tí mvogó zò*
Mon père descend le chemin de la source, l'exclu qui rôde près du chemin de la source, il dort sous l'arbre à encens
28. *Mi ta pandi nyasi nyasa, kpáláñi e*
J'ai tout dit, tout dit, crapauds [pris à témoin]
29. *Mami ná ana, à-ndiko na gbogho ná halo me [...]*
Il pleuvra aujourd'hui, les grenouilles croassent près des dalles de latérite [...]
30. *Auu, auu...*
31. *Ndiko za kana nyali na balò me*
La grenouille s'amuse près de cette dalle
32. *Gbodi zu kana nyali naà mbenge na wulu balo me*
L'antilope s'amuse avec le sanglier sur le ventre de cette dalle
33. *Kuli ni zãgi nd'ù wulu wo, kidiyi yongo !*
Le rat remue-t-il ses pattes dans le ventre du serpent, c'est un mystère !
34. *Tanga na hi o, na hati Kpingo, W'anda mo ká*
Tanga te voit, toi qui as pris la place de Kpingo, Wanda, tu refuses

35. *Mà o, mi sunga naà ndala*

Ma mère, je suis resté à chanter sur ma harpe

36. *F: kana ! Mi dingi Ngilivi !*

Les choses font ! J'ai rencontré le Brillant [Blanc] !

etc. [fin non transcrite]

Plage 2 : Bazi (air *gitangi*)

Contrairement au parti adopté pour la pièce précédente, on a choisi ici de regrouper les phrases en strophes. Il manque une partie importante du texte avant le début de l'extrait sélectionné (strophes 1 à 9).

[début coupé, puis variations instrumentales]

10. *Oh, ha oo, Ba-ngba'la-nruta o*

Oh, mon père, Celui-qui-tresse-le-filet-de-chasse

Ka da-mo di, Ba-ngba'la-nruta, koli-ko di ko di ?

Où est ta femme, Celui-qui-tresse-le-filet-de-chasse, son frère l'a emmenée où ?

Oh mi oo, ma oo, a-koli-ko di ko ke

Oh, ma mère, ma mère, ses frères l'ont emmenée avec eux

Mu oo, mo gini kpola-e maya

Ma mère, entends ma parole

Mu oo, Ba-ngba'la-nruta e, da-mo ké n' o ?

Ma mère, Celui-qui-tresse-le-filet-de-chasse, où est passée ta femme ?

[variations instrumentales]

11. *Ièè, mi kana ana ve le, maya o ?*

Que ferai-je aujourd'hui, mon amie ?

Nzàghè mi nà kan'è mé sá bati kùlughà o, nà gúló o

La faim me place entre la vie et la mort

Mi enge oo, Bangbakunda, mo ga o

Je suis cloué sur place, Bangbakunda, viens

W'èè kulu nō ka i'e du oo, Bangbakunda, ni kpàkàli kpàkàli

C'est à moi que ceci est arrivé, Bangbakunda, c'est un vrai casse-tête

Ma oo, hátó o hátó o gumi kùkùtù mo ga di e bati te ke

Ma mère, si tu te conduis en parent, homme au véhicule, viens me prendre et partons ensemble

12. *Mi sungu ka-te ma o, mi enge ka-te o, mi o*

J'attends cela, ma mère, je suis cloué sur place, pauvre de moi

Mi enge o, sung'èè su mi sungu me nō

Je suis cloué sur place, c'est ainsi que j'attends, là

Mi èngè zàgala zìgùlu

Je suis cloué sur place, titube d'épuisement

[variations instrumentales]

13. *I'èè, ma e, kana ana vé o, mi o ?*

Eh, ma mère, que ferai-je aujourd'hui, pauvre de moi ?

Biba, mi kana ana vé o ?

Mon père, que ferai-je aujourd'hui ?

Mi kana ana vé o, mi ké ana va tulu ndigi o ?

Que ferai-je aujourd'hui, que ferai-je, le chemin de la source est long ?

14. *I'èè ! Luma e, 'lumi'è ná èkà me nō, 'lumi'è è, maya e, mi e*

Eh ! Mon nom, mon nom est sali, mon nom, amie, pauvre de moi

15. *Bũba o, mi ya la kũ o, ti ni kpe kpãli o, bũba o, ma è*
 Mon père. j'ai appelé en vain, et j'ai sangloté, mon père, ma mère

16. *Ba-ngha'la-nvũta è, kã dd-mò ké we ?*
 Celui-qui-tresse-le-filet-de-chasse, où est partie ton épouse ?
À-koli-ko di ko di o ?
 Ses frères l'ont emmenée où ?

[fin coupée]

Plage 3 : Bazi (air *gitangi*)
 « Je n'ai pas de chiot ». Par ces paroles, le poète s'excuse auprès de la femme qu'il interpelle du peu d'attrait que présente sa maison.

1. *È, ma o, e ma o*
 Eh, ma mère, ma mère
Ma o, e ma o, e ma o
 Ma mère, ma mère, ma mère
W'ili bana na b'e ky, de mé
 Je n'ai pas de chiot, femme qui est là
Si'ò ngoli o, si'ò ngoli o
 Je te questionnerai, je te questionnerai plus tard
À-ndiuli nã gho ama mò nã nõ batã o !
 Tu t'en vas malgré les lions qui rugissent !
Mami nã nã ama mò a nã batã o !
 Tu t'en vas malgré la pluie qui tombe !
È, ma o
 Eh, ma mère

Dòngòtò'lò Baso o, è è dòngoto'lo o, dòngoto'lo o, basì Nghanğaya
 Docteur Baso, docteur, docteur, fils de Nghanğaya
Mi lá nga ll lĩ nghanğha b'e du
 Je ne vis pas de rapines [litt. d'une main leste]

2. *È, ma o, w'e huba ò, bũhá ò*
 Eh, ma mère, mon père, mon père
Mi siã ka-t'ò o, siã ka-t'ò Inã-ngoli-ya, siã ka-t'ò oo
 Je te salue, je te salue Si-je-savais, je te salue
Mi òyã i nd bi'lika o
 J'explique les choses par des mots détournés

3. *È, ma oo*
 Eh, ma mère
W'ili bana na b'e ky, de mé
 Je n'ai pas de chiot, femme qui est là
Mi y'òò ngoli o
 Je t'appellerai plus tard
Mi y'òò ngoli ya o, sã kũlĩghã o
 Je t'appellerai chez les morts
Mi siã ka-t'ò o
 Je te salue
È, ma o, e ma o
 Eh, ma mère, eh, ma mère
Mi siã timi kã ɔɔ e
 Cette salutation, je l'envoie là-bas
Mi la nga ngoli ti lĩ nghanğha b'e du e
 Je ne vivrai pas de rapines
Mo peke ni Nzala-dirã ya
 Raconte à Nzaladiwa

Dongoto'lo Baso o, èt dongoto'lo, basi Ngbangana ?

Docteur Baso, docteur, le fils de Ngbangana est-il là ?

Mi lá ngoli o, mi lá ngoli o, ti gini nghanba bugu mi, mi ũ mu ni basi ma

Je survivrai, je survivrai au jugement grâce à la banane plantain que j'ai donnée au fils de ma mère

4. *Ba-lòkò nyaki, nyaki é, nyaki é o*

Le ramasseur de bois mort, bois mort, bois mort

A-wili banà na b'e keu, gude mé !

Je n'ai pas de chiot, jeune fille qui est là !

Ndulú na gbo ama mo na nò lé ma !

Tu t'en vas malgré le lion qui rugit !

W'alikete, basi à-vu-Kpata

Walikété, fille Vou-Kpata

Ya o na di nga Badua du

Elle a dit qu'elle n'épousera pas Badoua

W'alikete ya, ò nà di ngà Badua du, Badua

Walikété a dit qu'elle n'épousera pas Badoua, Badoua

Aa. W'alikete, W'alikete, basi à-vu-Kpata

Ah, Walikété, Walikété, fille Vou-Kpata

5. *Aa, ako ná gho mu yo ké*

Ah, ils se lamentent

Yiká yiká yongo su á-ko ná payá te ké

C'est ce dont on parle aujourd'hui

Plage 4 : Kamba & Ndi^{li} (air *limanza*)

Les phrases de ce chant ont toujours la même forme : apostrophe (« Koyo »), désignation (« ce tord-boyaux »), affirmation (« il faut s'y connaître... »). Le découpage du texte ci-après respecte cette structure, mais certains éléments peuvent être omis et d'autres

dupliqués. Le jeu des substitutions d'une phrase à l'autre induit une équivalence entre le « tord-boyaux » et le « pays devenu la proie d'étrangers ». Il n'est pas indifférent que ce chant, qui évoque la venue des Blancs à la fin du siècle dernier, soit précisément un *limanza*, trope du pouvoir.

1. *Koyo o, Koyo o, ako Koyo o, ako yi, mo na bi t'o bi kini ga mbili*

Koyo o, Koyo o, toi, Koyo o, toi, il faut s'y connaître avant de boire

2. *I'lege mu, à-vu-Gbandi, ene bi t'ene bi kini ga mbili*

Ce tord-boyaux, vous les vou-Gbandi, vous devez vous y connaître avant de le boire

3. *I'lege mu, elege mu, à-vu-Gbandi, ene kua kua kini ga sùngu*

Ce tord-boyaux, ce tord-boyaux, vous les vou-Gbandi, vous devez apprendre à le supporter pour continuer [à boire]

4. *Te-kale mu, à-Gambu, ene kua kua kini ga sùngu*

Ce pays d'étrangers, vous les vou-Gambo, vous devez persévérer pour pouvoir y rester

5. *Basi-ghenge, elege mu, elege mu, à-vu-Gbandi*

Fils de chef, ce tord-boyaux, ce tord-boyaux, les vou-Gbandi

Basi-ghenge, te-kalè mu, te kalè mu, à-Gambu e, ani bi t'ani bi kini ga la

Fils de chef, ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, nous les vou-Gambo, il faut que nous soyons à la hauteur pour l'habiter

Ani kua kua kini ga sùngu

Il faut que nous soyons endurants pour y rester

6. *I'lege mu, à-vu-Gbandi, ene bi t'ene bi kini ga mbili*

Ce tord-boyaux, vous les vou-Gbandi, vous devez vous y connaître avant de le boire

Ene bi t'ene bi kini ga mbili

Vous devez vous y connaître avant de le boire

7. *Ako, Gambu e, Gambu e, mo na ngbi t'ò ngbi kini ga la*
Toi, Gambo, Gambo, il faut que tu te serres la ceinture pour l'habiter

8. *Te-kale mu, te kale mu, te kale mu, a-vu-Gbandi*
Ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, les vou-Gbandi
Te-kale mu, te kale mu, te kale mu, a-Ngombe, mo na ngbi t'ò ngbi kini ga la sùngù
Ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, toi le vou-Ngombe, il faut que tu te serres la ceinture pour y rester

9. *Ako Koyo, Koyo, mo na ngbi t'ò ngbi kini ga mbili*
Toi, Koyo, Koyo, il faut que tu sois prudent pour le boire

[interlude, avec entrée des grelots]

10. *Te kale mu, te kale mu, a-vu-Gbandi, e na bi t'ene bi kini ga mbili*
Ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, les vou-Gbandi, vous devez vous y connaître avant de boire

11. *Ako Ngombe o, Ngombe o, ani kua kua kini gá sùngù*
Toi, Ngombe, Ngombe, il faut que nous soyons endurants pour y rester

12. *Basj ghenge, te kale mu, te kale mu, à-vu-Gbandi*
Fils de chef, ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, les vou-Gbandi
Basj ghenge, te kale mu, te kale mu, à-Koyo, ene bi t'ene bi kini ga sùngù
Fils de chef, ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, les Koyo, vous devez vous y connaître avant de rester
Ani kua kua kini gá sùngù
Il faut que nous soyons endurants pour y rester

13. *Ako, Ngombe o, Ngombe o, mo na ngbi t'ò ngbi kini ga la sùngù*
Toi, Ngombe, Ngombe, il faut que tu te serres la ceinture pour y rester
Ène bi t'ene bi kini ga sùngù
Vous devez vous y connaître avant de rester
Ani kua kua kini gá sùngù
Il faut que nous soyons endurants pour y rester

14. *Te kale mu, te kale mu, a-vu-Gbandi, mo na ngbi t'ò ngbi kini ga la*
Ce pays d'étrangers, ce pays d'étrangers, les vou-Gbandi, il faut que tu te serres la ceinture pour l'habiter

15. *Aaa* [autre voix], *aaa kini gá sùngù*
Aaa, pour y rester

16. *Aaa* [autre voix], *ene bi t'ene bi kini ga sùngù*
Aaa, vous devez vous y connaître avant de rester

[coda instrumentale]

Plage 5 : Timangadu (air *ngbàkià*)
La forme de ce chant, trope de l'autorité, contraste avec celle de la plage 1 par la régularité de son découpage, qui est suivi rigoureusement par le poète.

[introduction instrumentale, premier verset coupé :
1. *A bibu kpi ò*
Depuis la mort de mon père]

2. *Nyàùlè nye na mi ò, nyàùlè nye na mi ò*
Je reste orphelin, je reste orphelin
Nyàùlè nye na mi ke mi
Je reste orphelin, pauvre de moi

3. *Mi kùliù nghanà sa ba ni kiä, ti sólò è solà o*
Je me suis présenté à la cour du père d'autrui, ça m'a fait mal
Ti sólò è solà o
Ça m'a fait mal

4. *Yà wè lè ba Zengézo, mi ya ná namanza*
Qu'est-ce donc, [*Nya'likawo*] père de Zenguézo, je parle dans le xylophone portatif
femelle
Yà wè lè ba Nangode !
Qu'est-ce donc, père de Nangodé !

5. *Biba o ba-rungu, mi y'òò ná namanza*
Mon père qui m'a engendré, je t'appelle dans le xylophone
Nyàùlè nye na mi o
Je reste orphelin

6. *Nyàùlè nye na mi o, wà kuludò nye na ngindà o*
Je reste dans l'état d'orphelin, comme le touraco géant se blottit dans la forêt
Mi yà hiha yà kù kù kù :
J'ai appelé mon père en vain

7. *I: e à, é e à*
Mi kùliù nghanà sa ba ni kiä
Je me suis présenté à la cour du père d'autrui

8. *Mi kùliù nghanà sa ba ni kiä, ti sólò è solà o*
Je me suis présenté à la cour du père d'autrui, ça m'a fait mal
Ti sólò è solà o
Ça m'a fait mal

9. *Ti sólò è solà o, ti sólò è solà o*
Ça m'a fait mal, ça m'a fait mal
Zāpiélé gbenge-b'e
Dampierre, mon chef

10. *Mò udanghà'là wà gili gusò, sòngodè wà gò'lò mbága*
Tu t'étires comme la liane qui sort du bulbe, tu t'allonges comme le cou du cob defassa
Nghanya mi su ko zò
Cette splendeur l'a comblé là-bas

11. *W'ani münzú ga mbāā, t'w'ani ni Nzakala*
Notre Blanc est venu il y a longtemps, c'est un Nzakara
Ba ginà kpòlo uzakala
[Il est venu] pour comprendre le nzakara

12. *Bàti te kà sa ko zò, ná P'ali zò*
Et l'emporter chez lui à Paris là-bas
Mó fukà ná uzakala
[A Paris,] tu parles en nzakara

13. *Mi sé, mi Timangadu, ná fukà w'e ná uzakala*
C'est moi, moi Timangadu, qui parle en nzakara
S'ani zò du uga yò du
Mais chez nous là-bas, ce n'est pas comme ça

14. *S'ani zò ná V'ukulé, s'ani zò ná à-vù-Gbàndì*
 Chez nous là-bas, près du Vukule [rivière], chez nous, chez les vou-Gbandi
l: e à

15. *Ngunò bá im'è ngòlì ná b'áti à-gumì-è ò*
 Le chagrin me tua, après [la mort de] mes proches
Ná b'áti à-gumì-è ò
 Après [la mort de] mes proches

16. *Ná b'áti à-gumì-è ò, ná b'áti à-gumì-è ò*
 Après [la mort de] mes proches, après [la mort de] mes proches
l: e à

17. *l: e à, é e à, é e à, e é e e e e*

18. *Mi k'ílú ngbàngà sa ba nì kiā*
 Je me suis présenté à la cour du père d'autrui

19. *S'ani zò du nga yò du, s'ani zò du nga yò du*
 Chez nous là-bas, ce n'est pas comme ça, chez nous là-bas, ce n'est pas comme ça
S'ani zò du nga yò du
 Chez nous là-bas, ce n'est pas comme ça

20. *S'ani zò ná à-vù-Gbàndì, s'ani zò ná à-vù-Gbàndì ò*
 Chez nous là-bas, chez les vou-Gbandi, chez nous là-bas, chez les vou-Gbandi
Ná vù-Basiā zò
 Là-bas, chez les vou-Bassian

21. *S'ani zò du nga yò du, s'ani zò du nga yò du*
 Chez nous là-bas, ce n'est pas comme ça, chez nous là-bas, ce n'est pas comme ça

Ya we lè, basi gbenge ?
 Qu'y a-t-il donc, fils de chef ?

22. *Ti su, à biiba kpì, ti su, mi na lukà o*
 Ainsi mon père est mort, ainsi j'erre
Ya we lè, basi gbenge ?
 Qu'y a-t-il donc, fils de chef ?

23. *Hmm...* [suivi d'une formule vide]

24. *Mi se zò, ná'lumà*
 Je suis là-bas, amie

25. *Mf s'ukà ná nzakala b'e*
 Je parle nzakara, compagnons
E'na wunga ná kpol'é
 Vous embrouillez ma parole

26. [une ligne inaudible]
A wungù nga ná s'ugadò yò du
 On n'embrouille pas la parole ainsi

27. *Mi s'ukà se ni munz'ì s'e, a ko ginj' o*
 J'ai dit ça à mon Blanc, pour qu'il entende bien
Mi na s'ukà nzakala
 Je parle nzakara

28. *S'ani zò ná vù-Basiā, s'ani zò du nga yò du*
 Chez nous là-bas, chez les vou-Bassian, chez nous là-bas ce n'est pas comme ça

S'ani zò ná vi-Basiā

Chez nous là-bas, chez les vou-Bassian

29. *Ani fuka na namanza, fuka w'u na nagugu*

Nous, nous avons parlé dans le xylophone portatif, lui parle quant à lui dans le tambour d'appel

Dedede wa nakungu

[?]

30. *Mò ndàngbà'la wà gili gusò, sòngodè wà gò'lò mbàgà*

Tu t'étires comme la liane qui sort du bulbe, tu t'allonges comme le cou du cob defassa

Ako buba o, luba

Toi mon père, o mon père

31. *Ti su. á búba kpi o, nyàùlè nye na mi ò*

Ainsi, mon père est mort, je reste dans l'état d'orphelin

Nyàùlè nye na mi ò

Je reste dans l'état d'orphelin

32. *Nyàùlè nye na mi o, wà kuludo nye na ngùndà o*

Je reste dans l'état d'orphelin, comme le touraco géant se blottit dans la forêt

Mo gu nga imi a-b'o nzu

Tu es resté sauf et tu as tué tous tes congénères

33. *Mo gu nga imi a-b'o nzu, mo nye ā ka-te li o !*

Tu es resté sauf et tu as tué tous tes congénères, tu restes là, tout seul pour manger !

Ya we le, ba Ina-ghá ?

Qu'y a-t-il donc, toi, le père de Connais-les-lendemain [le roi Bangassou, père du roi

Labasso] ?

34. *Ya we le, basi ma, ako buba o, buba*

Qu'y a-t-il donc, fils de ma mère, o mon père, mon père

É e à

35+36. *É e à, é e à, é e è, e é e e è e*

37. *E e è e*

Du nga mi du e

Ce n'est pas moi

38. *Du nga mi du, wa-nghanga, du nga mi du o*

Ce n'est pas moi, femme de la cour, ce n'est pas moi

Mada-Nya'likawo !

Mada-Nya'likawo !

39. *Ya wé lé, basi ghenge, mo lu ā ka-te gini*

Qu'y a-t-il donc, fils de chef, reste là et écoute donc

Nzakala me sa a-ba-mó !

Le nzakara de tes pères !

40. *Mada-ghenge, mada-ghenge e, nghanga e !*

Tenant-licu, tenant-licu, la cour !

Nghanya mu suku ghenge, nghanya mu suku nghanga

Cette splendeur a comblé le chef, cette splendeur a comblé la cour

41. [...]

É e à

42. *É e à, é e à, é e è, e é e e è e*

Plage 6 : Maliba (air gitangi)

Ce poème alterne deux registres : celui du récit, qui évoque l'histoire de Nabamba, la femme adultère condamnée à mort par Labasso, et celui de la plainte, qui progressivement prend le dessus à la fin de la pièce.

[introduction instrumentale]

1. *Nabamba gá ni gumi o*

Nabamba est venue en tant que parente

Nabamba, basj à-vu-Ndugu, inda su mó ga ni gumi o, t'uy du sandi Ganda o, Ganda Ganzio o, ha Nago ?

Nabamba, fille des vou-Ndugu, pourquoi es-tu venue en parente chez Ganda, Ganda Ganzio, père de Nago ?

2. *Kangha kale ti Labaso, kula se ti a-nj ky*

Cette sorte de cruauté dont fait preuve Labasso, on ne la trouve chez personne d'autre

Kale ti Labaso, kula se ti a-nj ky

Cette cruauté de Labasso, on ne la trouve chez personne d'autre

Nabamba ga ni gumi o, ya o ga di kumba-nduge o, Bugu, Ganda, basj ha Nago du nga mi du, Ba-na-due o !

Nabamba est venue en tant que parente, avec le désir d'épouser un veuf, Bugu, Ganda fils du père de Nago, ce n'est pas moi, l'Homme-aux-femmes !

3. *Ti su, a Labaso tanga me ni Bapasjo du na Mba'la, kumba sa ma o*

Ainsi, Labasso est parti avec Bapasjo et Mba'la, oh mari de ma mère

Mi yi ana du, Nabamba

Je chanterai [l'histoire] aujourd'hui, Nabamba

Ti su a nõ mu na Zangá ni Ganda t'ny du katia katia wa dukulu gbagala

Ainsi, on a conduit *manu militari* Zanga à Ganda, ficelé comme une boulette

Biba e di ko di ni b'e !

Mon père, on me l'a enlevé !

Ka ti [payi] Nabamba, ya ko na kulà nga zagi du

À cause de Nabamba, il ne peut plus sortir dehors

Ganda, mò gità nga du o

Ganda, ne reviens plus

Ti su, a Ganda payi mu ya Nginza o, na Bayamba o :

Ainsi, Ganda a dit à Nginza et Bayamba :

A gá gá ni Nabamba kè !

Que l'on amène Nabamba !

Mbe-ko su tumi sungu mu, d gá gá t'ny ni ko

C'est son maître qui a demandé qu'on l'amène

Ti su, d gá mu ni Nabamba ùñ, ga kulu

Ainsi, on a amené Nabamba, ils sont arrivés

Ga ndiji àni ná nghàngà ã, kumba sa ma

Pour nous trouver à la cour ici, mari de ma mère

4. *Bapasjo naá Mba'la ya [jako ya] o bi Nabamba, Ganda [ako ya] ù zà bāta*

Bapasjo et Mba'la ont dit qu'ils ont vu Nabamba, à Ganda ils disent qu'ils repartent

Ganda ya ñ sungu ka-ti senge li, a-ko ya a na sungu nga du o, ti su, a mbele i yo o

Ganda leur a dit d'attendre le repas, ils ont dit qu'ils n'attendront pas, aussi sont-ils repartis ainsi

Zanga na gili, kumba sa ma

Zanga est ficelé, mari de ma mère

[...]

5. *Nabamba ti ghàlányu, biba, [...] ti wókò ng'e dā du !*

Nabamba se révolte, mon père, [...] cette affaire me déchire le cœur, et pas peu !

A mami mu na fokà ma mu wa mba'la na fokà ng'i'li

L'orage frappe ma mère que voilà comme l'éléphant frappe le tali à coups redoublés

Má ée, wa k̄indi

[injures]

[...] *kumba ma o*

[...] mari de ma mère

ḡandu o, ba'le o [...]

[injures]

Danga-danga han̄gi'o mu wa mbasa [...] *da-gbenge o*

[injures]

6. *Ndunḡa Nabamba na im'è ngoli, kumba ma o*

La vengeance de Nabamba me tuera, mari de ma mère

7. *Ganda Gbandi è, ba Nago, kumba gb̄o nga wa de du o, mo ga git̄a nga kp̄ali ka o*

Ganda Gbandi, père de Nago, l'homme ne pleure pas comme la femme, ne pleure plus

Ndunḡa Nabamba na im'è ngoli, Ganda ee

La vengeance de Nabamba me tuera, Ganda

8. *Mi na nyé nga na ba du-e du, kumba sa ma*

J'arrête de penser, mari de ma mère

Yongo h̄ubadu ha im'è ngoli, ka ti payi Nabamba

Le seul fait de penser me tuera, à cause de Nabamba

Mi ya ba du-e ha, ya mi ná lio gu-e bo ti ndo kekele x̄ò, ná ndagha denge'le

J'ai pensé me pendre au pied de la termitière, au milieu de la clairière

9. *Mi, mi kana ngoli ve o, biiba o, ni ndung'è o, ma o, du-nghanga o*

Ma mère, que ferai-je, mon père, de ma vengeance, ma mère, femme de la cour

Mò na 'la kp̄ami mu sa Ganda o, Ganda o, ba-Nawiga o, biiba o, ha-Nakpangha o

C'est toi qui prépares l'huile de Ganda, Ganda, père de Nawiga, mon père, père de

Nakpangba

Ba-Gbandi, ba-Mbali, mò ga di e bàti te o

Père de Gbandi, père de Mbali, viens me prendre et emmène-moi

Ndunḡa Nabamba na im'è ngoli o, mi o

La vengeance de Nabamba me tuera, pauvre de moi

Biiba o, ba-de-k̄ule ghuk̄u o

Mon père, le défricheur-de-forêt prospère

10. *Biiba, mo nga nye nga na gb̄o yo ka o, yongo nḡunò mu ha im'è ngoli o, kati payi Nabamba*

o, Nabamba o, da-nghanga o, da-gbenge

Mon père, arrête de pleurer, sinon ce chagrin-là te tuera, à cause de Nabamba, Nabam-

ba, femme de la cour, femme de chef

Taka-ndigi na Singolo mi na mbil̄a o, [...]

Je bois à la source du Singolo, [...]

Kana ngoli ve le, kumba ma, Maliba o ?

Que ferai-je, mari de ma mère, Maliba ?

11. *Maliba oo, belt̄ yongo mi na paȳa, Maliba*

Maliba, je dis la vérité, Maliba

Biti yongo mi na paȳa o, ndunḡa zal̄i du-o

C'est la vérité que je dis, la colère s'est emparée de ton cœur

Mo gini kp̄olo'e ngh̄i ngh̄i, [bas̄i-ma a wa a na-gude k̄ulu mbila ...]

Ecoute bien [...]

[...] mi a li inda ana wa liga nzagha ! Nzagha me solo'e me nó, buba, na mi li nga kali du o

[...] qu'est-ce que je mangerai aujourd'hui pour soulager ma faim ! La faim me tenaille,

mon père, je ne mange pas d'oscille

12. *Mi sisiã ka-t'ané ke, a-b'e !*

Je vous salue et resalue, mes semblables !

Ndung'e na kan'e kindi, basi-ma, kati payi Nabamba, nghaughu de mu o, biiba o, basi-ma
La colère me ronge, fils de ma mère, à cause de Nabamba, cette belle femme, mon père,
fils de ma mère

13. *Nabamba z'ititi ti-ngh'o mu wa kulé na vulu mhaga, mi zulu bani ké ni ka'la [...], mi kana ana we wa we ? Yongo na woká l'o mò zali ngh'o ndetele sungu*
Nabamba, ton menton pend comme de l'herbe dans le ventre du cob defassa, que je pourrais arracher pour en faire un tortillon [...], que ferai-je aujourd'hui ? Si une parole te peine, assieds-toi et tiens fermement ton menton

[variations instrumentales]

14. *Cinde s'e dadi na luká kò, gude dadi ?*
Où est mon enfant pour que je le conseille, où est mon enfant ?
Na-mo na yuká hati-e mu [...]
Ta mère me malmène [...]

15. *B'e, mò là yiji n'e ná ga'la mu zo, kumba sa ma, mò badu uga ná yi n'e du*
Camarade, tu m'aimais bien dans les années passées, mari de ma mère, tu ne m'aimes plus maintenant
Indu mo bi t'e, mo na z'ind'e mu ka-te ? Mo ta pandi n'e mi gini ke, mo na kulu [gili] gita [...]
Qu'as-tu trouvé de repoussant en moi ? Dis-le moi pour que je comprenne, lorsque tu viens [me voir], tu ne restes qu'un instant [...]
Na-Kengbandu o, ma mo ga sandi e o, na-Yangonzo na kan'e no wà kiàdà
Mère de Kengbanda, viens à ma rencontre, mère de Yangonzo, elle me traite comme un salaud
1: b'e o o, sisià ka-t'o ba, ding'o ngoli ná ba nye o ? Na-Nangholo, mo kana n'e yo ya we o ?
Ô mon semblable, je te salue, à quelle occasion pourrai-je te retrouver ? Mère de Nangholo, pourquoi me traites-tu ainsi ?

Plage 7 : Yambiko & Mada-Nya¹likawo (air *limanza*)

Le texte de ce chant ne comporte que quatre phrases qui sont répétées tout au long de la pièce et alternent librement.
(transcription Émile Seke)

1. *Mbá'la ndingá, oo kumba ma, mbá'la ndingá, a-bolo na nza nga ko du o*
L'éléphant de la colère [qui a été tué par dépit], ô mari de ma mère, l'éléphant de la colère, les simples sujets ne sont pas invités à le dépecer

2. *A ya tu'l'e oo, a ya tu'l'e, mi lu ka sa zo*
On m'a repoussé, on m'a repoussé, pour que je reste en arrière

3. *A ya tu'l'e oo, kumba ma, a ya tu'l'e wa mi li so uga ko du*
On m'a repoussé, ô mari de ma mère, on m'a repoussé, comme si je ne l'avais pas transpercé de ma sagaie

4. *Mo na li ana o, Nadangido, mbé-o kpi nga kpi, mo gélé du wa uj du*
Il est temps de manger maintenant, Nadangido, quand ton protecteur sera mort, tu ne seras plus rien, etc.

Plage 8 : Kété (air *nghakià*)

Dans ce chant aux paroles répétitives, le poète s'adresse à la cour avec une pointe d'ironie. On peut imaginer qu'il ne subsiste ici que le « refrain » d'un chant qui aurait comporté autrefois des paroles plus développées se référant à quelque événement de l'histoire du royaume.

[prélude instrumental]

1. *Mo tenge t'o ni nd'o, mo tumi t'o ni nd'o ka ani go e, nghanza e, gbenge-b'e*
 Porte-toi toi-même avec tes jambes, fais ta commission toi-même avec tes jambes pour que nous partions, [je salue] la cour, [je salue] mon chef

Mo tenge t'o ni nd'o le ka ani go e

Porte-toi toi-même avec tes jambes pour que nous partions

Mo tenge t'o ni nd'o

Porte-toi toi-même avec tes jambes

Nghanza e ! Mo tumi t'o ni nd'o, mo tenge t'o ni nd'o lèè

Cour souveraine ! Fais ta commission toi-même avec tes jambes, porte-toi toi-même avec tes jambes

Mo tenge t'o ni nd'o e, nghanza e, ya mo tumi t'o ni nd'o e ka ani go e, nghanza e, ya mo tenge t'o ni nd'o

Porte-toi toi-même avec tes jambes, cour souveraine, fais ta commission toi-même avec tes jambes pour que nous partions, cour souveraine, porte-toi toi-même avec tes jambes

Mo tumi t'o ni nd'o

Fais ta commission toi-même avec tes jambes

[interlude]

2. *Mo tenge t'o ni nd'o ee, gbenge, mo tumi t'o ni nd'o le e, e, e*

Porte-toi toi-même avec tes jambes, chef, fais ta commission toi-même avec tes jambes

Gbenge ee, mo tenge t'o ni nd'o ee

Chef, porte-toi toi-même avec tes jambes

Mo tumi t'o ni nd'o, biiba e, mo tumi t'o ni nd'o lèè

Fais ta commission toi-même avec tes jambes, mon père, fais ta commission toi-même avec tes jambes

[interlude]

3. *Mo tenge t'o ni nd'o, mo tenge t'o ni nd'o le, luhu*

Porte-toi toi-même avec tes jambes, porte-toi toi-même avec tes jambes, mon père

Mo tumi t'o ni nd'o, e gbenge, ya mo tenge t'o ni nd'o ka ani go e, ru-Kule, gbenge-b'e, mo tumi t'o ni nd'o, luhu ee, mo tumi t'o ni nd'o, lèè

Fais ta commission toi-même avec tes jambes, chef, porte-toi toi-même avec tes jambes pour que nous partions, descendant de Kule, mon chef, fais ta commission toi-même avec tes jambes, mon père, fais ta commission toi-même avec tes jambes

[interlude]

4. *Mo tenge t'o ni nd'o ee, nghanza e !*

Porte-toi toi-même avec tes jambes, cour souveraine !

Mo tenge t'o ni nd'o ee, gbenge, ya mo tenge t'o ni nd'o, ka ani go e, nghanza e, gbenge-b'e

Porte-toi toi-même avec tes jambes, chef, porte-toi toi-même avec tes jambes pour que nous partions, cour souveraine, mon chef

[interlude]

5. *Mo [tenge] t'o ni nd'o, mo [tenge] t'o ni nd'o, biiba*

Porte-toi toi-même avec tes jambes, porte-toi toi-même avec tes jambes, mon père

Mo tumi t'o ni nd'o, e gbenge, ya mo tenge t'o ni nd'o, ka ani go e, ru-Kule, gbenge-b'e, mo tumi t'o ni nd'o, biiba ee, mo tumi t'o ni nd'o, lèè

Fais ta commission toi-même avec tes jambes, chef, porte-toi toi-même avec tes jambes pour que nous partions, descendant de Kule, mon chef, fais ta commission toi-même avec tes jambes, mon père, fais ta commission toi-même avec tes jambes

Mo tenge t'o ni nd'o ee, nghanza e, ka ani go, e

Porte-toi toi-même avec tes jambes, cour souveraine, pour que nous partions

Plage 9 : Bati (devise de l'oiseau /sɔ̃)

Dans cette pièce, l'opposition parlé/chanté traduit l'opposition entre les clans Vou-Kpata et Bandia représentés par deux personnages (Nakpotolo et Nakutuwé). Cette devise de l'oiseau-devin (*isɔ̃*), oiseau mythique, ne peut se comprendre que si l'on sait...

(a) que ce messager du destin s'adresse ici à deux femmes : Nakpotolo, « Gras-souillette », épouse du clan Vou-Kpata, et Nakutuwé, « Trace-de-mon-feu » (*ubi mulier, ibi focus*), épouse du clan Bandia. Son don de voyance lui permet de jouer les Casandre.

(b) que les épouses des nouveaux maîtres, les Bandia, portent, elles, des ceintures de perles autour des reins, alors que les épouses des anciens lignages Vou-Kpata n'en portaient point...

(c) que « mourir sur la dalle à manioc » traduit l'avènement d'une culture et d'une plante alimentaire qui avait progressivement remonté l'Oubangui pour se substituer à la culture du mil. Et la dalle à manioc, où on le défibre après l'avoir fait sécher, est le domaine d'un autre oiseau, *nzenze*, membre à part entière, quant à lui, de la faune avicole locale. (transcription et traduction Éric de Dampierre)

1. *À-wá-Kpátà zà hó à-fólò ?*
Les femmes du clan Vou-Kpata portent-elles des ceintures de perles autour des reins ?
2. *À-wá-Kpátà zà hó à-fólò ?*
Les femmes du clan Vou-Kpata portent-elles des ceintures de perles autour des reins ?
3. *Mi oto me à, zìgà zìgà kpòtò-lì s'e tí, mò zàlí ?*
Me voici, qui accours ici, alors que mon chapeau s'est envolé là-bas, l'as-tu pris ?
4. *Na-kpotòlò, à-wá-Kpátà zà hó à-fólò ?*
Nakpotolo, les femmes Vou-Kpata portent-elles des ceintures de perles autour des reins ?
5. *Mi oto me à, zìgà zìgà kpòtò-lì s'e tí, mò zàlí ?*
Me voici, qui accours ici, alors que mon chapeau s'est envolé là-bas, l'as-tu pris ?

[chanté]

Na-kutuw'é na li à-wo
Nakutuwé, toi qui manges les serpents
Na-kutuw'é na li à-wo
Nakutuwé, toi qui manges les serpents
W'o sé wo, wo wo
Voici un serpent pour toi, 'pent, 'pent
Kpòtò-ko ma ndii ndii ndii ndii ndii
Sa peau est toute fraîche, fraîche, fraîche...
Ná lí-ko ma kpòwólòwò kpòwò kpòwò kpòwò
Son crâne est bien enfoncé, foncé, foncé...

Na-kutuw'é wo na li à-wo
Nakutuwé, serpent qui mange les serpents
Na-kutuw'é wo na li à-wo
Nakutuwé, serpent qui mange les serpents
W'o sé wo, wo wo
Voici un serpent pour toi, 'pent, 'pent
Kpòtò-ko ma ndii ndii ndii ndii ndii
Sa peau est toute fraîche, fraîche, fraîche...
Ná lí-ko ma kpòwólòwò
Son crâne est bien enfoncé

6. *Na-kpotòlò, kpotòlò kpú*
Nakpotolo, kpotolo toute recroquevillée
7. *Kpotòlò kpú ! Tì sí, mò ita bu nó ba kpi ká baló zò, mò sungu à ba kpi, ba fí kati à dà ?*
Kpotolo toute recroquevillée ! Ainsi, tu refuses d'aller mourir là-bas, sur la dalle à manioc, tu t'assois ici pour mourir, et empester qui donc ?
8. *Na-kpotòlò, kpotòlò kpú*
Nakpotolo, kpotolo toute recroquevillée

9. *Kpotolo kpù ! Ti sù, mo ita kukùlu ba nó ba kpi ká baló zò, mo sungu ā ba kpi ka ā, ba sū kati ā dā ?*

Kpotolo toute recroquevillée ! Ainsi, tu refuses de sortir et d'aller mourir là-bas, sur la dalle à manioc, tu t'assois ici pour mourir, et empester qui donc ?

10. *Na-kpotòlo, na-kpotòlo*

Nakpotolo, Nakpotolo

11. *Kpotòlo kpù ! Ti sù, mo ita kukùlu ba nó ba kpi ká baló zò, mo sungu ā ba kpi, ba sū kati ā dā ?*

Kpotolo toute recroquevillée ! Ainsi, tu refuses de sortir et d'aller mourir là-bas sur la dalle à manioc, tu t'assois ici pour mourir, et empester qui donc ?

12. *Na-kpotòlo*

Nakpotolo

[chanté]

Na-kutuw'é o na li à-wo

Nakutuwé, ô toi qui manges les serpents

Na-kutuw'é o na li à-wo

Nakutuwé, ô toi qui manges les serpents

W'o sé wo, wo wo

Voici un serpent pour toi, 'pent, 'pent

Kpòtò-ko ma ndii ndii ndii ndii ndii

Sa peau est toute fraîche, fraîche, fraîche...

Ná li-ko ma kpòvolòvo kpòvolòvo kpòvolòvo kpòvolòvo

Son crâne est bien enfoncé, enfoncé, enfoncé...

13. *À-wá-Kpàtà zà bó à-fòlò ?*

Les femmes Vou-Kpata portent-elles des ceintures de perles autour des reins ?

14. *Na-kpotòlo,*

Nakpotolo.

15. *À-wá-Kpàtà zà bó à-fòlò ?*

Les femmes Vou-Kpata portent-elles des ceintures de perles autour des reins ?

16. *Mi oto me ā, zīgā zīgā kpòtò-li s'e ti mu, mò zāfī ?*

Me voici, qui accours ici, alors que mon chapeau s'est envolé, il est tombé, l'as-tu pris ?

17. *Na-kpotòlo.*

Nakpotolo.

Plage 10 : Wolo (chant solo *bia*)

Cette belle mélodie de Wolo met en musique un texte dont la progression dramatique culmine avec l'invocation aux morts de la dernière strophe.

(transcription Pierre Dama)

1. *É, mi payi ngu Langba du è*

Eh, je ne parle pas Langba

É, mi siā ka-t'o dù-è, è, è è è è

Eh, je te salue, mon amie

É è, mi siā ka-t'o yo è, è è

Eh, je te salue

2. *Mi siā ka-t'o du-be, è*

Je te salue, mon ami

Henriati, mi siā ka-t'o dù-è è, è è è è

Henriette, je te salue, mon amie

É è, mi siā ka-t'o dù-è, è è

Eh, je te salue, mon ami(c)

3. *Mi payi nga holo du è, holo è*

Je ne critique pas les simples sujets, mon amie

É, mi payi nga Langba du è, ma è, è è è è

Eh, je ne parle pas Langba, ma mère

I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh, je te salue, mon ami(e)

4. *I: gita nga fuka du è, è*
Ne recommencez pas à bavasser
I: mi siä ka-t'o dü è ma'lo, è, è ma'lo è
Eh, je te salue, jeune fille, eh, jeune fille
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh, je te salue, mon ami(e)

5. *Mi payi nga t'o dü è*
Je ne vais pas te critiquer, [esclave]
Mi payi nga t'o dü, mi payi du nzakala du è, è
Je ne te critique pas, je parle nzakara
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh, je te salue, mon ami(e)

6. *Mi siä ka-t'o dü, Nabami*
Je te salue amic, Nabami
Nabami o, mi siä ka-t'o dü, Nayalingi, è è è è
Nabami, je te salue, Nayalingi
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh, je te salue, mon ami(e)

7. *Mi dü nga ä du è, è*
Je ne suis pas là
Basi ha'lum'e, mi dü nga ä du è è, è ma è è
Fils de mon amant, je ne suis pas là, ma mère
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh, je te salue, mon ami(e)

8. *Mi siä ka-t'o dü, mi ti ni kpè kpali*
Je te salue, ami, je n'éclate pas en sanglots, je ne me lamente pas
I: è, mi siä ka-t'o è è, è ma è è
Eh, je te salue, ma mère
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh, je te salue, mon ami(e)

9. *Mi siä ka-t'o dü, Bida-Nukusa*
Je te salue, ami, Bida-Nukusa
I: è, mi siä ka-t'o dü-è è, è ma è è
Eh, je te salue, ma mère, eh ! ma mère
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Je te salue, ma mère

10. *Mi dü nga ä du è, è*
Je ne suis pas là
Dampiele, mi dü nga ä du è è, è ma è è
Dampierre, je ne suis pas là, eh ! ma mère !
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh ! je te salue, mon ami

11. *Mo kid'e, mi batj è, è*
Donne-moi tes commissions, je m'en vais
Mo kid'e, mi batj è, è, è ma è è
Donne-moi tes commissions, je m'en vais, ma mère
I: è, mi siä ka-t'o dü-è, è è
Eh, je te salue, mon ami(e)

12. *Mi gita nga bi'la du e, è*
Je ne vais pas recommencer à me retourner

Mi gita nga fuka du è è, é ma è è
 Je ne vais pas recommencer à parler, ma mère
I: Dampiele è, è è
 Eh, Dampierre

13. *Mi siã ka-t'o dü-be è è*
 Je te salue, mon amie
Gita nga bi o dü è è, é ma è è, mi siã ka-t'o
 Je ne reviendrai pas te voir, eh ! ma mère, je te salue
I: è, mi siã ka-t'o è, è è
 Eh, je te salue

14. *Mi siã ka-t'o dü-be è è*
 Je te salue, mon amie
I: è, mi siã ka-t'o è è, é ma è è, mi siã ka-t'o
 Eh, je te salue, ma mère, je te salue
I: è, mi siã ka-t'o dü-è, è è
 Eh, je te salue, mon ami

15. *Mi siã ka-t'o dü-be è è*
 Je te salue, mon amie
I: è, mi siã ka-t'o è è, é ma è è, mi siã ka-t'o
 Eh, je te salue, eh ! ma mère, je te salue
I: è, mi siã ka-t'o dü-è, è è
 Eh, je te salue, mon ami

16. *Mi siã ka-t'o dü-be è è*
 Je te salue, mon amie
I: è, ... è è, é ma è è, mi siã ka-t'o
 Eh, [...], ma mère, je te salue

I: è è, mi siã ka-t'o dü-è, è è
 Eh, je te salue, mon ami

17. *Mo kid'é, mi batj è, è*
 Donne-moi tes commissions, je m'en vais
I: mo kid'é, mi batj è, è, é è è è
 Eh, donne-moi tes commissions, je m'en vais
I: è, mi siã ka-t'o yo è, è è
 Eh, je te salue et voilà !

18. *Kpoto na nd'e ky, anj no na so kpoto é e*
 Je n'ai pas de chaussures, allons coudre une chaussure
Kpoto na nd'e ky, anj nō na so kpoto, ka pia zo ũ ũ ũ
 Je n'ai pas de chaussures, allons coudre une chaussure, dans la savane là-bas
I: è, kpoto na nd'e ky, ũ ũ
 Eh, je n'ai pas de chaussures

19. *Mi dü nga ä du è, è*
 Je ne suis pas là
I: ba'lym'é, mi dü nga ä du è, basj ba'lym'é o, é è è
 Eh, mon amant, je ne suis pas là, fils de mon amant
I: è, mi siã ka-t'o dü-è, è è
 Eh, je te salue, mon amant

20. *Ako na y'e y'e, è*
 Ils [les morts] m'appellent pour de bon
I: è, ako zo li è è, é è è è
 Eh, ils sont en train de me manger
I: è, mi siã ka-t'o dü-è, è è.
 Eh, je te salue, mon amant

Plage 11 : Wolo (chant solo *lia*)

Les paroles sont plus légères que dans le chant précédent. *Gbuluwa* n'est « mon père » que par douce moquerie. Le texte ne suit pas une progression déterminée, mais répète indéfiniment une même strophe, en la variant par permutation ou substitution de certains éléments.

(transcription Pierre Dama)

[première strophe coupée :]

1. *Gbuluwa na ngha Mbali zo, bili*

Gbuluwa au bord du Mbari, cela est doux

Gbuluwa na Gbakuma zo, bili, ma o o, mi na ta o, Dèghali

Gbuluwa à Bakouma, là-bas, c'est doux, ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biha o, ba kana à-ma'lo

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles

2. *Biha o, Gbuluwa na ngha Mbali zo, bili*

Ô mon père, *Gbuluwa* au bord du Mbari, cela est doux

Gbuluwa na Gbakuma zo, bili, ma o o, mi na ta o, Dèghali

Gbuluwa à Bakouma, là-bas, c'est doux, ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biha o, ba kana gumi

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui te conduis comme un parent

3. *Biha o, biha o, ba kana gumi be*

Ô mon père, ô mon père, toi qui te conduis comme un parent

Biha o, ba kana gumi, ma o o, mi na ta o, Dèghali o

Ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, ô ma mère, je me balade, jusqu'à

Degbali

Nzagha de dengha, biha o, ba kana à-ma'lo

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles

4. *È, Gbuluwa na ngha Mbali zo, bili, ma o*

Eh, *Gbuluwa* au bord du Mbari, cela est doux, ma mère

Gbuluwa na ngha Mbali zo, bili, ma o o, mi na ta o, Dèghali

Gbuluwa au bord du Mbari, cela est doux, ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biha o, ba kana à-ma'lo

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles

5. *Biha o, biha o, ba kana gumi, ma o*

Ô mon père, ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, ma mère

Biha o, ba kana à-ma'lo, ma o o, mi na ta o, Dèghali o

Ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles, ô ma mère, je me balade, jusqu'à Deg-

bali

Nzagha de dengha, biha o, ba kana à-ma'lo

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles

6. *Biha o, Gbuluwa na ngha Mbali zo, bili*

Ô mon père, *Gbuluwa* au bord du Mbari, cela est doux

Gbuluwa na Gbakuma zo, bili, ma o o, mi na ta o, Dèghali

Gbuluwa à Bakouma, là-bas, c'est doux, ô ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biha o, ba kana à-ma'lo

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles

7. *O, biha o, ba kana gumi be*

Ô mon père, toi qui te conduis comme un parent

Biha o, ba kana gumi be o o, mi na ta o, Dèghali o

Ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biha o, ba kana à-ma'lo, biha o

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles,

mon père

8. *Gibuluwa na Gibakuma zo, hili*

Gibuluwa à Bakouma, là-bas, c'est doux

Gibuluwa na Gibakuma zo, hili, ma o o, mi na ta o, Dègbali

Gibuluwa à Bakouma, là-bas, c'est doux, ô ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzaga de dèngba, biiba o, ba kana gumi

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui te conduis comme un parent

9. *Biiba, biiba o, na Gibakuma zo, ma y'o o*

Mon père, ô mon père, jusqu'à Bakouma, là-bas, ma mère t'appelle

Biiba o, na Gibakuma zo, ma y'o o o, mi na ta o, Dègbali

Ô mon père, jusqu'à Bakouma, là-bas, ma mère t'appelle, je me balade, jusqu'à Degbali

*Nzaga de dèngba, biiba o, ba kana à-ma'lo, biiba o*Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles,
mon père10. *Gibuluwa na ngha Mbali zo, hili*

Gibuluwa au bord du Mbari, celà est doux

Gibuluwa na ngha Mbali zo, hili, ma o o, mi na ta o, Dègbali

Gibuluwa au bord du Mbari, celà est doux, ô ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

*Nzaga de dèngba, biiba o, ba kana à-ma'lo, biiba o*Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles,
ô mon père11. *Gibuluwa na Gibakuma zo hili o*

Gibuluwa à Bakouma, c'est doux

Gibuluwa na Gibakuma zo, hili, ma o o, mi na ta o, Dègbali

Gibuluwa à Bakouma, c'est doux, ô ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

*Nzaga de dèngba, biiba o, ba kana gumi, biiba o*Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui te conduis comme un parent,
ô mon père12. *Biiba o, o ma y'o o*

Ô mon père, ma mère t'appelle

Biiba o, ba kana gumi ma y'o o, mi na ta o, ngha ba bi

Ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, ma mère t'appelle, je me balade, c'est bon de te voir

Nzaga de dèngba, biiba o, ba kana à-ma'lo

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles

13. *É, biiba o, be*

Eh, mon père (?)

Biiba o, ba kana à-ma'lo, ma y'o o, mi na ta o, ngha ba bi

Ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles, ma mère t'appelle, je me balade, c'est bon de te voir

*Nzaga de dèngba, biiba o, ba kana à-ma'lo, biiba o*Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles,
ô mon père14. *Gibuluwa na ngha Mbali zo, hili*

Gibuluwa au bord du Mbari, c'est doux

Gibuluwa na ngha Mbali zo, hili, ma o o, mi na ta o, Dègbali

Gibuluwa au bord du Mbari, c'est doux, ô ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

*Nzaga de dèngba, biiba o, ba kana gumi, biiba o*Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui te conduis comme un parent,
ô mon père15. *Gibuluwa na Bazughba zo, hili ma y'o*

Gibuluwa au marigot Bazoughba, c'est doux, ma mère t'appelle

*Gibuluwa na Bazughba zo, hili ma y'o, ma o, mi na ta o, Dègbali*Gibuluwa au marigot Bazoughba, c'est doux, ma mère t'appelle, ô ma mère, je me balade,
jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biiba o, ha kana gumi, biiba o

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, ô mon père

16. *Biiba o, ha kana a-ma'lo, ma y'o o*

Ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles, ma mère t'appelle

Biiba o, ha kana gumi, ma y'o o, mi na ta o, Degbali

Ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, ma mère t'appelle, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biiba o, ha kana gumi, biiba o

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, ô mon père

17. *Gbuluwa na Gbakuma zo, bili*

Gbuluwa à Bakouma, c'est doux

Gbuluwa na Gbakuma zo, bili, ma e, mi na ta o, Degbali

Gbuluwa à Bakouma, c'est doux, ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biiba o, ha kana gumi, biiba o

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui te conduis comme un parent, ô mon père

18. *Gbuluwa na Sandigi zo, bili ma ya*

Gbuluwa aux bords de la Sandigui, c'est doux, ma mère appelle

Gbuluwa na Sandigi zo, bili ma e, mi na ta o, Degbali o

Gbuluwa aux bords de la Sandigui, c'est doux, ma mère, je me balade, jusqu'à Degbali

Nzagha de dengha, biiba o, ha kana a-ma'lo, biiba o

Le désir d'invectiver [me démange], ô mon père, toi qui pourchasses les jeunes filles, ô mon père

Plage 12 : Yambiko, Mbéaba, Nauyé (air *nakulingu*)

Comme pour la plage 7, le texte de ce chant est réduit à quelques phrases qui sont répétées *ad libitum*.

(transcription Émile Seke)

1. *O Zingimba é, mo lu ā, Zingimba Zabé é, Zingimba é, mo nye ā éé !*

Ô Zingimba, arrête-toi là, Zingimba fille de Zabé, Zingimba, reste là !

2. *I: dèdè a-nzè ngha nga na fumba du, Nabuyu ma, Nabuyu ó, mo lu ā o !*

Ce n'est pas bon de tatouer les gens en public, au milieu d'une assemblée joyeuse, Nabuyu ma mère, Nabuyu, arrête-toi là !

3. *I: é mi ding'ò ngolj ó, mo nye ā, Zingimba Zabé, Zingimba ó, mo nye ā o !*

Je te trouverai plus tard, reste là, Zingimba fille de Zabé, Zingimba, reste là !

4. *O Nabuyu ó, mo lu bā ó, Zingimba Zabé, Zingimba é, mo nye ó !*

Ô Nabuyu, arrête-toi, Zingimba fille de Zabé, Zingimba, reste là !

5. *I: na du ma'lo, mo lu ā o, basj ni kiā, é na du ma'lo, mo nye ā o !*

Eh ! toi qui n'es qu'une jeune fille, reste là, fille d'un étranger, eh ! toi qui n'es qu'une jeune fille, reste là !

6. *I: a ti du nga yo na giji dumà zo, Zingimba Zabé, Zingimba o, mo nye ā o !*

Eh, ça devrait se faire derrière la maison là-bas, Zingimba Zabé, Zingimba, reste là ! etc.

Plage 13 : Ngilibé (air *kele-ghé* accompagné à la sanza)

1. *Mi na nò mu na Dindà ò*

Je m'en vais avec Dinda

2. *Ani kpálí na-rungà ò*
Pleurons la mère féconde
3. *Na-rungà, áni kpálí na-rungà ò*
La mère féconde, pleurons la mère féconde
4. *Oo, na-rungà e*
Oh, la mère féconde
5. *Oo, na-rungà e, áni kpálí na-rungà ò*
Oh, la mère féconde, pleurons la mère féconde
6. *Mi ná tá mu ná batà ni kɛ̀ng̀hà b'e*
Je me suis promené et je rentre les mains vides
7. *Ma o, na'lum'e è*
Ma mère, mon amante
8. *Mi ná tá mu ná batà ni kɛ̀ng̀hà b'e o*
Je me suis promené et je rentre les mains vides
9. *Mò gá yi ngá è du, mò gá páyí o*
Si tu ne veux pas de moi, viens le dire
10. *Mò gá yi ngá è du, mò gá fuka o*
Si tu ne veux pas de moi, viens le raconter
11. *Mi ná tá mu ná batà ni kɛ̀ng̀hà b'e o*
Je me suis promené et je rentre les mains vides
12. *Oo, na-ma'lò e*
Oh, l'adolescente
13. *Oo, na-ma'lò e, mò gá yi ngá è du, mò gá fuka o*
Oh, l'adolescente, si tu ne veux pas de moi, viens le dire en face
14. *Oo oo, na-rungà e, na-rungà e*
Oh, la mère féconde, la mère féconde
15. *Mò gá yi ngá è du, mò gá fuka o*
Si tu ne veux pas de moi, viens le dire en face

16. *Bati-ngba'ni mi na mò, mò nguluku o, má e*
Nous sommes tombés d'accord, tu t'éloignes, mon amante
17. *Mi pápayí ya hati-ngba'ni mi na mò, mò nguluku, na'lum'e è !*
J'ai bien dit : nous sommes tombés d'accord, tu t'éloignes, mon amante !
18. *Mi ná yá mu, mò ná ya ò*
Lorsque je chante, tu chantes [avec moi]
19. *Oo, na-rungà*
Oh, la mère féconde
20. *Oo, na-rungà*
Oh, la mère féconde
21. *Mi ná ya mu, mò ná ginà ò.*
Lorsque je chante, tu écoutes.

Plage 16 : Zekpio (texte en zandé)

1. *Rí kúri ti ba-gbanga á gí gárá*
Elle en a trouvé un très long cette année
Sí na mángá rí wa bírà
Ça la saoule
Sí na mángá rí wa bírà
Ça la saoule
Aí, sí na mángá rí wa bírà
Aïe, ça la saoule
2. *Rí kúri ti bágbingá gígárá*
Elle en a trouvé un très long cette année
Sí na mángá rí wa bírà
Ça la saoule

Ni na mǎngà rí wa biàrà

Ça la saoule

Ai, si na mǎngà rí wa biàrà

Aïe, ça la saoule

3. *E, ríngú nghá ghè*

Eh, c'est une bonne chose d'avoir des enfants

Mi imá a ìnò ní

Je connais déjà cette personne

I'íngú nghá ghè, ayo

C'est une bonne chose d'avoir des enfants

Mi imá a ìnò ní o

Je connais déjà cette personne

Mhiko a-uj ró yá

Si ce n'était à cause de tes enfants

Mhiko Ganibe yá

Si ce n'était pas à cause de Ganibé

Ayo, ka i imi rò uj-ré

Ayo, tu serais déjà tué, mon fils

Pàndipai mo a gá kòno

Les nouvelles d'ici que tu entends

Ai, wa i na imi Agbuga o

Aïe, comme ils ont tué Agbouga

Bádia-nghá-ré

Ton compagnon

4. *Ai, mo ní rá gu, mo kí gá gu*

Aye, après un long séjour, tu devrais rentrer

A-ují Zákpió

Fils de Zekpio

Mo ní gu, mo kí gá gu

Après un long séjour, tu devrais rentrer

Ga Fatrane di be re

J'en ai assez de celui [pays] de Fatrane

Ayo, mo ní rá gu, mo kí gá gu

Ayo, après un long séjour, tu pourrais rentrer

Mo ní rá gu, mo kí gá gu

Après un long séjour, tu devrais rentrer

Ayo, wa mo na imi Agbuga

Ayo, comme tu avais tué Agbouga

Bádia-nghá-re

Mes compagnons

[interlude]

5. *Cu pai na mǎngà o*

Ce qui se passe

Ai, Muzudi na tíwà-tíwà

Aïe, Muzudi, il boite

Muzudi na tíwà-tíwà nò

Muzudi, il boite

Ya be kina ghundu

À cause de la maladie des pieds enflés

Muzudi na tíwà-tíwà

Muzudi, il boite

Be ghundu re

À cause de cette maladie [des pieds enflés]

6. *Rj kúri ti bághúngá gígárá*

Elle en a trouvé un très long cette année

Ni na mǎngà rị wa bùrà
Ça la saoule

Ni na mǎngà rị wa bùrà
Ça la saoule

·li, si na mǎngà rị wa bùrà
Aïc, ça la saoule

7. *Ii, Kpàringa ni kina kúmbá*
Eh, Kparinga est un homme
Ko na mǎngà rị wa bùrà
Il la saoule

Ii, Kpàringa ni kina kúmbá
Eh, Kparinga est un homme
Ko na mǎngà rị wa bùrà
Il la saoule

Ko na mǎngà rị wa bùrà
Il la saoule

Ko na mǎngà rị wa bùrà
Il la saoule

Ni na mǎngà rị wa bùrà
Ça la saoule

8. *Kpàringa ni kina kúmbá*
Kparinga est un homme
Ko na tǎkà rị a kindi
Il la frappe toujours

·li kina wéré ko a fókò rị o
C'est ainsi qu'il la frappe, elle,

Kini fókò kina mo

En train de la frapper

[interlude]

9. *Ii, i ki ni wía Zəkpio*
Eh, ils se moquent de Zəkpio

I ki ni wía kina ré
Ils se moquent de moi

I na wía Zəkpio
Ils se moquent de Zəkpio

I ki ni wía kina ré
Ils se moquent de moi

10. *Oni siná Badua o*
Demandez à Badua
Oni siná Badua fe re
Demandez à Badua de ma part

Oni siná Badua o
Demandez à Badua

Oni siná Badua o
Demandez à Badua

11. *W'a i na dandj Ruganga o*
Ils ont renvoyé Ruganga

Bádia-ngbá-ré
Mes compagnons

I dandj Muzua o, i dandj Badua o
Ils ont renvoyé Muzua, ils ont renvoyé Badua

I dandj Bari ti re
Ils ont renvoyé Bari de chez moi

I dandj Muzua o, i dandj Badua o
Ils ont renvoyé Muzua, ils ont renvoyé Badua

I dandi Bari ti re
Ils ont renvoyé Bari de chez moi

I dandi Paingba o
Ils ont renvoyé Paingba

[interlude]

12. *Abaraso, mo bi kina biá*
Abaraso, chante toujours
Ayo, Abaraso, mo bi ga mo biá
Ayo, Abaraso, chante toujours ton chant

Ayo, Abaraso, mo bi ga mo biá
Ayo, Abaraso, chante toujours

Ai, pá-riri ri na kúké
Aie, tempes grisonnantes
Pá-riri ri na kúké, Abaraso
Tempes grisonnantes, Abaraso

Ai, pá-riri ri na kúké
Aie, tempes grisonnantes

Iya eee ...
Na, e

13. *Iaa, eee, ku Zamoi*
Vers Zémio

[fin coupée]

Enregistrements, texte et photographies : Marc CHEMILLIER et Éric de DAMPIERRE.

Les enregistrements de 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1974 et 1985 ont été effectués par Éric de Dampierre, la plupart sur un magnétophone mono Uher avec des micros Beyer. Ceux de 1993 ont été effectués par Marc Chemillier sur un magnétophone stéréo Nagra avec des micros AKG.

La plupart des missions d'Éric de Dampierre ont été réalisées dans le cadre du Laboratoire UMR 116 du CNRS, celles de Marc Chemillier dans le cadre du Laboratoire UMR 9957 du CNRS, avec le soutien financier de l'Université Paris-X (Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative) et du CNRS (crédit franco-italien « action incitative » n° 730038).

Transcription des textes et traduction : Boniface Ngabondo pour les textes nzakara (sauf mention contraire), Margie Buckner et Daniel Zigha pour le texte zandé. Révisions : Éric de Dampierre.

Photographie de couverture : Mada-Nya'likawo, chef du lignage Bandia vou-Bassian, joue dans sa cour un air de *limanza*, sur lequel chante l'une de ses épouses (page 7). Éric de Dampierre en 1954, Marc Chemillier en 1993, bénéficièrent tour à tour de son hospitalité (cliché Marc Chemillier 1993).

Dessins : Jean-Marc Chavy, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative, Université Paris X-Nanterre.

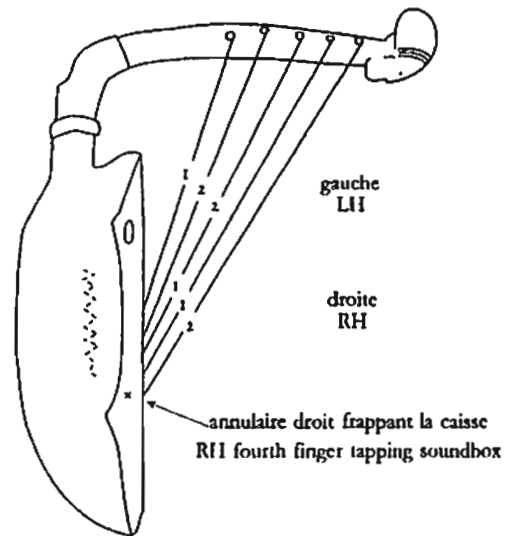
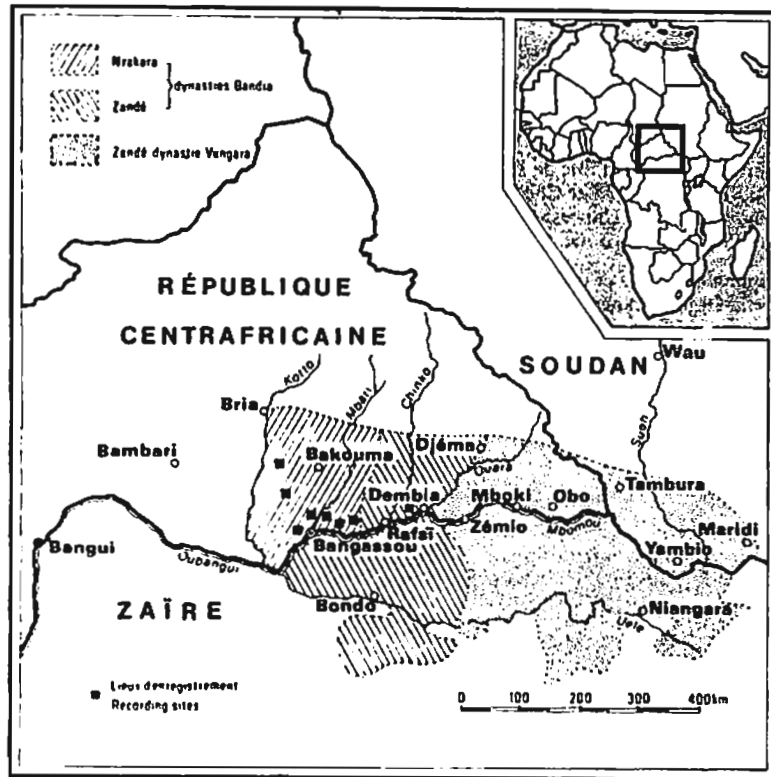
Carte : Jean Laurent, Musée de l'Homme.

Remerciements à Bernard Lortat-Jacob qui a encouragé ce projet, à Jean Schwarz qui l'a rendu techniquement possible, à toute l'équipe UMR 9957 pour ses conseils et son soutien moral et matériel, à Frédéric Voisin et Gérard Assayag pour les mesures des accords de harpe (effectuées à l'IRCAM avec le logiciel SVP), à Yves Chaudonët pour ses conseils en matière de photographie.

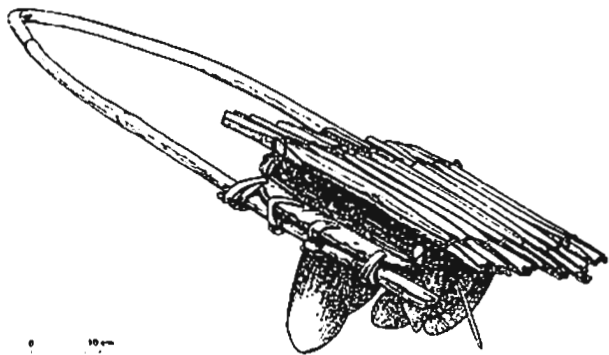
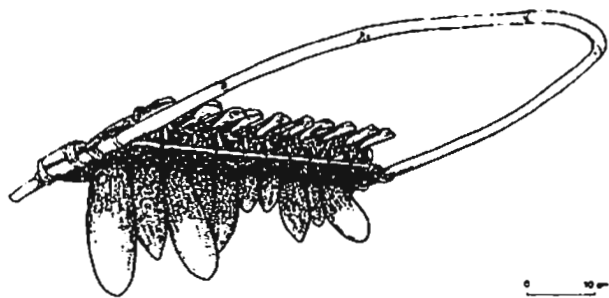
Publication de l'UMR 9957 du CNRS et du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle.

Directeur de la collection : Hugo Zemp.

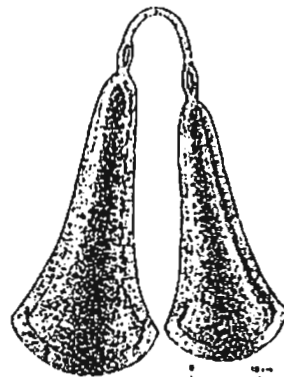
© 1996 CNRS/Musée de l'Homme.



1. Position de jeu et exemple de doigté : 1 et 2 désignent respectivement le pouce et l'index. Harpe de gaucher.
Playing position and example of fingering : 1 and 2 stand for the thumb and the index. Harp for left-handed person.



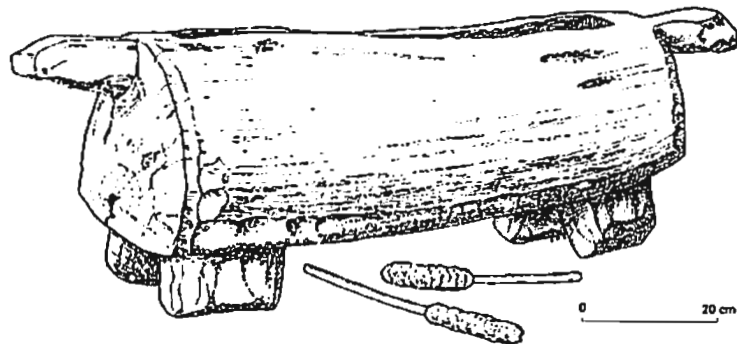
2. Xylophone portatif à dix lames et résonateurs en Calebasses, *nzingu'la* en nzakara, *mánzá* en zandé.
 Portable xylophone with ten bars and calabash resonators, known as *nzingu'la* in Nzakara and as *mánzá* in Zandé.
 Plage / Track 16 (Dessins extraits de / Figures drawn from Harpes zandé).

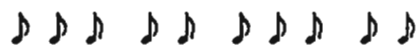


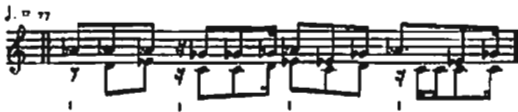
3a. Cloches jumelles à battant externe *ákpòlò* / Twinned-bells, struck on the exterior, called *ákpòlò*.
 Plages / Tracks 14 - 15
 (Dessin extrait de / Figure drawn from Harpes zandé)

3b. Grand tambour de bois à fente *gígú* en nzakara, *gírú* en zandé. Autrefois instrument des chefs, il est utilisé aujourd'hui dans les églises pour l'appel des fidèles. Le tambour à fente de taille moyenne ou petite accompagne également la danse / Large wooden slit-drum, known as *gígú* in Nzakara and *gírú* in Zandé. Formerly a chiefly instrument, it is now used by certain [Christian] churches to call their faithful. The medium-sized or the small slit-drums are used to accompany dances.

Plage / Track 18
 (Dessin extrait de / Figure drawn from Harpes zandé)




 cellule asymétrique
 asymmetric cell

Plage 3
 Track 3
 

Plage 6
 Track 6
 
 doigt percussif
 finger-taps

4. Formules de harpe de *gitangi* / Harp formula for the *gitangi*. Plages / Tracks 3, 6

Plage 4
 Track 4
 
 grelots
 pellet-bells

Plage 7
 Track 7
 
 frappelements de mains
 hand-clapping

5a. Formules de harpe de *limanza* / Harp formula for the *limanza*. Plages / Tracks 4, 7

Plage 5
 Track 5
 

Plage 8
 Track 8
 
 grelots
 pellet-bells

5b. Formules de harpe de *ngbakii* / Harp formula for the *ngbakii*. Plages / Tracks 5, 8



6. Un hameau d'adolescents zandé, dessiné par Schweinfurth en 1870. Le harpiste, au premier plan, « coiffé d'un roquet mirobolant » n'est qu'un amuseur / A hamlet for Zandé adolescents, as sketched by Schweinfurth in 1870. The harpist in the forefront, with his fantastical headgear, is there only to entertain.



7. Bazi, l'un des rares harpistes à se montrer toujours joyeux / Bazi, one of the few harpists who always seemed happy.

Plages / Tracks 2 - 3. (Cliché / Photo by Éric de Dampierre, 1966)



8. Maliba, l'un des grands harpistes « modernes », créateur de tant d'airs nouveaux /
Maliba, one of the great "modern" harpists, creator of many new pieces.
 Plage / Track 6. (Cliché / Photo by *Éric de Dampierre*, 1969)



9. La « tante » Wolo attendait le creux de la nuit pour chanter ses mélodies douce-amères /
"Aunty" Wolo waiting for the deep of the night to come, to sing her bitter-sweet melody.
 Plages / Tracks 10 - 11. (Cliché / Photo by *Éric de Dampierre*, 1969)



10. Trois des épouses de Mada-Nya'lilawo chantent un air *nakülüngü* /
Three wives of Mada-Nya'likawo singing a nakülüngü song.
 Plage / Track 12. (Cliché / Photo by Marc Chemillier, 1993)



11. Le jeu de sanza de Nguilibé prend parfois un aspect funambulesque /
Ngilibé's sanza playing sometimes seems to walk a tightrope.
 Plage / Track 13. (Cliché / Photo by Marc Chemillier, 1993)



12. Les princesses donnent leur dernier concert de cloches et tape-cuisses. Leur «chef d'orchestre», Dukulu, dernière fille vivante du roi Bangassou († 1907) mourut peu après la prise de cette photo / *The princesses give their last concert with bells and pots. Their "conductor", Dukulu, last surviving daughter of King Bangassou († 1907) died shortly after this photograph.*
Plages / Tracks 14 - 15. (Cliché / Photo by *Éric de Dampierre*, 1974)



13. Le xylophone sur troncs de bananier *kpánlgbá* reste toujours aussi populaire / *The xylophone on banana trunks, the kpánlgbá, remains very popular.*
Plage / Track 18. (Cliché / Photo by *Marc Chemillier*, 1993)

This disc includes a selection of recordings by Éric de Dampierre in the Central African Republic, most of them made in the 1960s. The traditional Nzakara and Zande music presented here has been supplemented by recordings made in 1993 by Marc Chemillier, of those by then rare persons who could still perform the old repertoires. These later recordings were nearly all made out of context ; the main repertoires, as represented on this disc, are no longer played today, except upon special request. The recordings by Éric de Dampierre were made at a time when this musical repertoire was still played spontaneously, for the pleasure of all ; despite being monaural, they provide evidence of incalculable value of a heritage which now lives on only in the memories of a few old musicians.

The combined Nzakara and Zande populations are a little less than a half million. They live in a territory spread between the Central African Republic, Zaire and Sudan, on the borders of wooded savannas and the equatorial rainforest. By contrast with their neighbours (Banda to the west, Nilots to the east), the Nzakara and the Zande are related by their languages (which are notable for a unique system of vocal tensions) and their former political institutions. They were veritable states in the last century. There were half a dozen kingdoms to the east of the country, in the hands of dynasties of the Vungara clan, and three kingdoms to the west, under the sway of the Bandia clan. Nzakara was spoken in

one of the Bandia kingdoms, while the other two spoke Zande, as did those in the east under Vungara domination. At the turn of the century, the Nzakara king was Bangassou (1878-1907), and the two Zande kings of Bandia were Rafai and Djibir. There are a prefecture and a sub-prefecture in the present Central African Republic named after Bangassou and after Rafai. Djibir's kingdom had its capital at the town of Bondo, which is now in Zaire. Former Nzakara and Zande musical traditions seem to have been very dependent on that original political organisation. Instruments such as the twinned-bells, the large slit-drum and the portable xylophone were directly connected with the authority

of the chiefs. Among the Nzakara, King Bangassou was described by European travellers as an excellent xylophonist. At the centre of each kingdom the king lived surrounded by his numerous court. Some less important courts, but on a similar model, marked the residencies of the more important chiefs, especially those of the more privileged princes and the governors of the great Marches. These courts had administrative, judicial and military functions. They were also places where young people received their education. At Bangassou's court, European travellers witnessed the king's public audiences, with their musical rituals : nude young women – to be nude was the privilege of the king's daughters – would offer him an enormous pipe, on which he would solemnly draw long puffs, to the sounds of an orchestra accompanied by rhythmic applause from the bystanders. The disruption of traditional social and political structures no doubt explains why the musical repertoires associated with them were progressively abandoned. For instance, the ritual of the pipe was no longer practised in 1954, when Éric de Dampierre made his first visit to the region of the Nzakara ; it had fallen into

disuse along with the music that went with it. The year 1923 was a symbolic date : the Nzakara king, being no longer recognised by the colonial authorities, had been then deported to Bangui.

Some aspects of musical tradition are doubtless common to the whole Nzakara-Zande cultural area. The same instruments, overall, are still to be found. There probably were some traits peculiar to the musical repertoires of each kingdom. Nzakara traditional music in particular seems to have an "old Vou-Kpata" substrate of its own. The Vou-Kpata was once the ruling Nzakara clan, but was supplanted in the 18th century by the Bandia. Following conquest, marked by a decisive armed victory and the flight of the (until then) ruling dynasty, the Bandia borrowed the Nzakara language and some musically accompanied customs from the Vou-Kpata. This was the case of the ritual of the pipe, for example, and also the fête for the ancestors called *tungà bundu*, in the course of which the *ngbàkià* was danced. In the Nzakara harpists' repertoires, the pipe ritual and the *ngbàkià* dance gave rise to two specific categories of tunes. In this part of their musical heritage, at least, the Nzakara

appear to distinguish themselves from their Zande neighbours.

Apart from several Zande pieces, most of this disc is given over to the musical traditions of the Nzakara. Éric de Dampierre worked principally in Nzakara regions, although his enquiries were sometimes extended to the east in Zande regions (at Dembia in particular, but also at Zémio and Mboki). The recordings we have available do not allow us to present all the music performed with each different instrument of the former Bandia kingdoms, and thus too of the whole region of the Zande. Consequently, the section devoted to the harp is entirely Nzakara. As for the portable xylophone, we are able to present only one Zande piece, played by Chief Zekpio (a Bandia who was mayor of Rafai in his last years, being himself a nephew of King Rafai). The two other Zande pieces here come from the repertoire for the xylophone played on banana trunks, the *kpámngbá*: although recorded in a region of Bandia traditions (at Dembia and at Bangassou), they illustrate musical practices whose origin should probably be sought more to the east and to the south, in Bantu areas.

THE FIVE-STRING HARP

In several Central African languages (Banda, Nzakara, Zande) the five-string harp is known by the term *kúndi*. More specifically, it can be called *ndálà* in Nzakara and *sàgiri* in Zande. The presence of the harp on the African continent has been attested since the Egyptians of antiquity. In central Africa, the harp is found within a transversal band running from Gabon in the west, curving toward the north through the Central African Republic, then coming down towards Uganda. There is a very particular type of harp found in Chad. Some authors have bent over backwards retracing the history of "the migration of African harps": they could have come from Mesopotamia, passing by Egypt. The discussion is somewhat vain in the absence of an archaeological record, but all the same intriguing if one adds to the question the theory of "descendance" of musical instruments, according to which the harp had the pluriarc for ancestor. It seems, in fact, that both pluriarcs and harps have coexisted for a long time in the south of the transversal band mentioned above; furthermore, the Kélé, who could have

brought the harp to Gabon, came originally from the Ubangi. Finally, the harps of the region all have their strings converging on the sounding-board; they are not strung in parallel. This feature, which is not without its consequences (see *Harpes zandé*, p. 55 ff.), clearly distinguishes them from Egyptian, Mesopotamian and Celtic harps, supports their kinship with the pluriarc. Zande and Nzakara harps are known for the beautiful sculpted heads which adorn their necks (see the articles of Gaetano Speranza and Ezio Bassani in *Une esthétique perdue*). On the other hand, the music which was played on such instruments is much less well-known. A large section of this disc has been given over to the music of the old Nzakara harpists.

In playing position the harp is held vertically, as in ancient Egypt: the back of the soundbox against the chest of the instrumentalist, the strings directed outwards, as one can see in the photographs in this booklet. As a rule, one of the hands is placed for plucking the three upper strings, one string with the thumb and the other two with the index-finger, while the other hand is placed for plucking the three lower strings, the two lowest with the thumb and the other with the index-finger. Thus each

hand has either a thumb or an index-finger on the middle string of the five. Accomplished harpists such as Bazi or Maliba employ a special playing technique: a finger not used to pluck strings taps a rhythmic sequence on the skin of the soundbox, to combine subtly with the harp's part (tracks 1, 2, 6). See figure 1 for the fingering. The musicians tune the harp strings in order *from high to low*. They adjust neighbouring strings for melodic intervals, one by one, consecutively. During the tuning, the strings are not plucked simultaneously, as if to verify the harmonic intervals of the scale. However, when the lowest string is tuned, it is checked with the highest string for the melodic interval that results: the sequence of the five strings is thereby in a closed circle. The harp may be tuned according to different scales. Some musicians change the tuning of an instrument according to the piece to be played. The different scales used by Nzakara harpists lend their music particular colours. The harp is an instrument for public life. Its clear, clean sound (cf. *Harpes zandé*, p. 58, n. 3) suits evocations and reminiscences, in lyrical songs as much as in flights of recrimination; it can also accompany the

most vigorous political satires. On the spot it can announce, underline or prolong anything said. Its use is never so pleasant as when two good friends "musick" together for hours, as had impressed the botanist Schweinfurth (nicknamed "Leaf-eater" in the 1870s; see references, *Harpes zandé*, p. 20). If they sing, the tune is most often hummed, turns to dialogue, broken to recall some anecdote, only to cede place to some preposterous interpolation which has suddenly struck the harpist's sense of humour. There's no need to be a great artist, quite the contrary: many harpists can musick without singing, musick in duo or musick alone, without ornamentations.

OTHER MUSICAL INSTRUMENTS

Besides the harp, the principle Nzakara-Zande instruments on this disc are: the portable ten-barred xylophone with calabash resonators (called *nzángu'la* in Nzakara, *mánzá* in Zande), the drum with two skins called *gàzá*, the wooden slit-drum (*gígú* in Nzakara, *gírí* in Zande), the twinned bells called *àkpòlò*, the sanza ("finger piano", sometimes called *kùndj* like the harp), and the small crescent-shaped pellet-bells clashed in pairs (*grelots* in French, *winga* in

Nzakara, *nzoro* in Zande). The xylophone played on banana trunks, called *kpáníngbá* (tracks 17 and 18) is considered today by the Nzakara as a Zande instrument. The slapped pots (tracks 14 and 15), referred to in French as *tape-cuisses* (literally, "slap-thighs") and called *dúndúkúliú* in Nzakara, are simply earthenware pots with hole pierced in the bottom. In the past, the Nzakara and Zande had several aerophones: there were transverse ivory trumpets, flutes, as well as many kinds of whistles used among other things for the hunt.

The sanza and the xylophone on banana trunks are still played, as well as the double-skin drum, the slit-drum and the pellet-bells. The last three are associated, among other sound-makers with the music for the xylophone on banana trunks. But two instruments have today fallen into complete neglect: these are the portable xylophone and the twinned bells (see figures 2 and 3a).

– The portable xylophone. This Nzakara-Zande instrument is different from those of other Central African populations because of the absence of mirlitons (or "buzzers") on the calabash resonators, and by the way the wooden bars are affixed to the

framework of the instrument: they are "in suspension", attached to two leather belts, which are held by a series of trestles parallel to the bars. This particular mode of fabrication no doubt explains the remarkable sound of this Nzakara-Zande instrument, almost "metallic". This instrument could be played by chiefs (track 16) or by the king himself. Among the Nzakara, it was used for the royal dance called *ngbákíà*. To the best of our knowledge, there is no other portable xylophone in the Nzakara region. Most of those fragile instruments which had calabash gourds have now disappeared as these latter came from a variety which is no longer easily found in the fields.

– The twinned bells. This instrument is made of two iron bells, struck on the exterior, of unequal sizes, joined by a handle of the same metal. When one plays it, one arm is placed on the base of the bells, which point upwards, and partially covers it in order to modulate the sound. Even more than the large slit-drum (see figure 3b), this instrument was reserved to the chiefly lineages. It was always played by women, who would gather sometimes in the middle of an orchestra also consisting of *tape-cuisses* (see above), as one may hear

on tracks 14 and 15. Some travellers' accounts also mention its use during royal audiences to accompany the ritual of the pipe. This instrument has now completely disappeared from daily life.

THE NZAKARA POETS

To be able to play the harp (*tata kùndj*), then to sing (*yaya bia*) while accompanying oneself on the instrument indicates that an ambition – that of the child, as a page in a court, or who was simply sent to a nearby village to his maternal uncle to be educated – arising from his observation and comprehension. And so some boys will try out the harp, openly or surreptitiously. Later, others who have memorised one or other song, will try to do the same, while yet others will prefer to improvise. One sings for oneself, or for a select public, but not for the crowd. Exclamations and cries of admiration from an audience will make of a harpist a successful man, a poet who will from now on sing with the harp, with all the pride of a master of words: "I don't like such manners, I am a musician", one has often heard. Lyrical at times, satirical often, he is the master of those words which might be dangerous – for himself or

for others. How far can he go? That is the challenge that constantly tempts the poet. For the best of our poet-harpists, whether it be the moment for a very personal lyricism or the pretext for some political satire, a performance is never independent of a commentary. The old Nzakara always saw in a performance, even those that seemed the most ordinary, an augury or portent, and a supernatural manifestation. It is Fate itself, *zigi*, which always sends some message, and this message will have a meaning. Our poets are tempted to perversity by pretending to be the vessels or messengers from the "land of the sources", and of those waters which flow from east to west. They would like to usurp the rôle of the *isô*, the mythic bird, that divine creature there to awaken the sleeper, open his half-closed eye, to render to a confused argument his blinding clarity, that which is true prediction.

The art of the poet-harpists differs from the simple act of musicking among friends. A poet-harpist possesses, besides his instrumental technique, a mastery of song. He may sing in the evening, in front of his entourage, or indeed before a chief who has invited him to his court. On such an occasion he may be recognised for his

talents, but, since he is not a griot, he will not receive cash or kind as reward for his performance. Kété, whom one can hear on track 8, thus presented himself in his youth before the notables of his region, where his art brought him a number of recognizances. The rôle of poet-harpist doesn't suit everybody and may not be adopted by a chief. Mada-Nya¹likawo, for example, is at nearly 80 years of age the chief of the Bandia lineage of vou-Bassian, and although included on this disc (track 7) – and that he can play numerous traditional airs on the harp – because he is the chief, he does not sing. He limits himself to musicking for diversion, as we heard him in 1993, during evenings around the fire, surrounded by his near ones, in front of the house of that one of his wives with whom he will spend the night.

THE MUSIC OF THE NZAKARA HARPISTS

Each piece is made up of a short instrumental formula, played *ostinato*, which serves as accompaniment for a syllabic song, often at a great rate, almost in the character of a *recitativo*. The harp's formulae, which

are sometimes treated to variations, are classified by the Nzakara into several categories: *ngbàkià*, *limanza*, *gitangi*, *likuta*, *kele-gbe'lé*, *gbàya*. These terms also designate former Nzakara traditional dances. The art of the poet-harpist must, however, not be confounded with dancing: it is addressed, as we have said, to an attentive audience of one's near and dear, of friends, indeed to notable persons. It is not intended, evidently, as accompaniment for a group of dancers. If the terminology for the categories in the harpists' repertoires are also dance-names, this is probably because the harpists have "borrowed" certain tunes or rhythms from the dance-repertoires played on the portable xylophone and the double-skin drum, with the aim of adapting them for the accompaniments of their songs. Singing with the harp thus becomes a sort of poetical elaboration of the principal dance-tunes of the region. The ascription of a harp formula to one or other category depends on musical criteria, which we will enumerate below for each of the three major categories of the repertoire: *gitangi*, *limanza* and *ngbàkià* (see the study "La musique de la harpe" by Marc Chemillier, in *Une esthétique perdue* cited in the references).

- *Gitangi*. The harp formulae in this category are built upon an asymmetric rhythmic cell. When played by a drummer, it would go 2+2+3+2+3, and the left and right hand sticks would alternate as *lr + lr + lrr + lr + lrr*. This particular asymmetrical cell, which is the rhythmical framework of the *gitangi* formulae, is widespread in sub-Saharan Africa. In the Central African Republic, one finds it among, for example, the Gbaya to the west, or among the Banda in the centre of the country. This might indicate that the harp formulae in this category are not specific to the Nzakara, and that they are borrowings. In the dance we see in the *gitangi* a kind of game in the course of which the dancers should collect little pieces of wood scattered on the ground. This dance may be accompanied by a percussion group of no-matter-what – bottles, hubcaps, etc. – and by the *sanza*. In the past, this dance was not performed by the dominant clan, the Bandia, although it may well have originated, in earlier times, among Nbandi clans, west of Limassa.

- *Limanza*. The harp formulae in this category are rather more regular than the preceding. They have two melodic lines in equal time-values, superposed note upon

note, and are sometimes accompanied by slow, regular hand-clapping to mark the pulse. In such a case, the pulsation divides the harp part into groups of threes. The tunes of the *limanza* were formerly associated with the ritual of the pipe, in the course of which one paid homage to the king or the chief by means of the rhythmical handclapping. The harp was sometimes a part of the orchestra accompanying this ritual, as in this colourful description dating from 1896 by the Belgian, Lieutenant Stroobant: "Bangasso then set himself to drawing an immense puff, and blew the smoke out in a long spiral. At the same time all the Sakaras present rendered him the royal honours by tapping in time together on whatever they could find within reach. On this day there were three drums around us, two kinds of fifes, a *five-stringed lyre* [italics added because this was

the harp, of course], some flutes, several immense horns carved from elephant tusks. All of this sounding at the same time! You can imagine the racket." (See Dampierre 1968, p. 394).

- *Ngbàkià*. The harp formulæ in this category are regular, as with the formulæ for the *limanza*, the difference being that time-values are grouped in two. Thus the rhythm is binary and not ternary. In Nzakara, the term *ngbàkià* is also applied to the Bandia royal dance, which among others is part of the ritual of the ancestors. The instruments for the *ngbàkià* dance mainly consist of the double-skin drum and the portable xylophone. The annual fête of the ancestors was held on the advent of the new moon in February. It was still current practice at the beginning of the 1960s, among some lineages, among them the royal lineage.

REFERENCES

DAMPIERRE, Éric de

- 1963 *Poètes nzakara* (Paris, Classiques africains).
 1968 *Un ancien royaume Bandia du Haut-Oubangui* (Paris, Plon).
 1987 *Satires de Lamadani* (Paris, Classiques africains).
 1992 *Harpes zandé* (Paris, Klincksieck).
 1995 (ed.) *Une esthétique perdue* (Paris, Presses de l'École Normale Supérieure).

SALLÉE, Pierre

- 1986 *L'arc et la harpe*, thèse de doctorat, Université Paris-X.
 1989 *Éléments pour une histoire de la musique africaine*, in Margot Lieth Philipp (ed.), *Ethnomusicology and the historical dimension* (Ludwigsburg, Philipp Verlag), 33-46.

THE RECORDINGS

The length of the original recordings is given in square brackets after the duration of the selected extracts. The name of a performer is followed by that of his clan and his lineage, given in brackets, when known. In the section on the harps, the pitches of the strings of an instrument were measured (in descending order) whenever possible, with reference to $A_3 = 440$ Herz, and deviations from equal-temperament are given in cents (hundredths of a semitone).

Harp and song (Nzakara)

1. *Gitangi* 5'54 [8']

Harp and voice : Mbaⁿla
(Bambula clan)

Bangassou, 11 January 1965

Tuning : E-flat₃-21 ; C₃-24 ; B-flat₂-33 ; A₂-42 ; F#₂+42. Intervals : 304, 209, 109, 216 cents.

The vocal part has a rapid rate of syllabification, is strewn with onomatopoeia, and has a great freedom by comparison with the regular temporal frame of the harp formula. This is a characteristic of the style of Nzakara poets. The instrumental part, besides the formula played on the harp

strings, also includes a percussive part whereby the little finger taps on the skin covering the instrument's soundbox. We have here a variant in hemiola (2+2+2+3+3) of the asymmetric rhythmic cell that is the standard for *gitangi*, giving this piece its special "swing".

2. *Gitangi* 3'16 [10'35]

Harp and voice : Bazi (Nguénzé clan)

Mbariganda, 27 January 1967

Tuning : A-flat₃+13 ; G-flat₃-34 ; E-flat₃+36 ; D₃-13 ; C₃-14. Intervals : 246, 231, 149, 201 cents.

In this performance, Bazi, one of the great harpists of his day, gives free rein to his dexterity. The harp's formula undergoes numerous transformations (as if in acrobatic embroidery) as it combines with the asymmetrical rhythmic cell of 2+2+3+2+3, which is tapped by a finger on the instrument's soundbox.

3. *Gitangi* 2'25

Harp and voice : Bazi

as for item n°2

By contrast with the first two tracks, the characteristic asymmetrical rhythmic cell of the *gitangi* is not tapped here by the little finger on the soundbox, it is detectable in the harp strings' part, giving it its rhythmic

structure (see the musical notation, fig. 4). The tune has been borrowed from an old poet-harpist, Denge Mbolo.

4. *Limanza* 3'31

Voice : Ndiⁿli (clan not identified)

Two harps : Kamba (clan not identified) and Ndiⁿli; pellet-bells

Mada-Bazouma, 10 February 1965

A duo of harps playing together homophonically may be considered to be an equivalent or transference of playing on the portable xylophone. On the portable xylophone, those bars tuned at the octave are placed side by side, and struck as pairs with each hand holding two sticks. The initial rhythm of the vocal part is anapaest (two short, one long) which induces a binary regrouping of the time-values in the harp's formula. But, when the pellet-bells come in (at 0'25 on this track), they re-establish the grouping by threes that is typical of the instrumental formulae for the *limanza* (see the musical notation, fig. 5a). The tune here is known as "an air to indicate one's wariness to the court".

5. *Ngbàkià* 3'59 [4'40]

Harp and voice : Timangadu (Bandia clan, vou-Bassian lineage)

Mada-Nyaⁿlikawo, 31 December 1966

Tuning : F₃-24 ; D-flat₃+42 ; B₂+29 ; A₂-35 ; G₂-7. Intervals : 333, 214, 264, 172 cents.

The vocal part is built on a regular scheme of two phrases, of two and four pulsations respectively, separated in silences of two pulsations. The harp's formula, which extends over ten pulsations, is a "canon": the melodic contour of the treble is reproduced, with just a few exceptions, in the bass, with a retardation of two pulsations (see the musical notation, fig. 5b, in which the retard is indicated by a square bracket, and exceptions to strict canon by round parentheses). The canonic structure is clearly perceptible when a series of repeated notes in the treble is followed by a series of repeated notes in the bass.

6. *Gitangi* 5'48

Harp and voice : Maliba (Bodengué clan)

Niakari, 10 December 1969

Tuning : G₃+44 ; F₃+23 ; E-flat₃+13 ; D-flat₃+39 ; B₂+14. Intervals : 221, 210, 174, 226 cents.

The harp playing, utilising the little-finger percussion technique, is fairly sober [here]. Yet Maliba's instrumental mastery shows through in a brief harp interlude, during which the instrumental formula (see

musical transcription, fig. 4) splits up and reformulates in the framework as defined by the asymmetrical rhythmic cell. The unusual sound of this piece is due to the special tuning of the harp. In western equal temperament, the closest scale would be a succession of five whole-tones. The song alludes to the story of Nabamba, adulterous wife of Prince Bangassou II Mbali (eldest son of the eldest son of King Bangassou), who was killed after the deportation of her husband in 1913, for refusing to become a wife of Labasso, the leprous king. Another poet, Baguibasso, sang the story thus:

«Nabamba, you who do not want me,
Nabamba, you scorn me in vain,
You shall be ground by me,
Me, whom you see here
I am a grindstone
Nabamba, you who scorn me thus
You scorn me in vain,
You will topple back upon me».

7. *Limanza* 4'04 [9'55]
Singing, hand-clapping: Yambiko (Mvoulé clan, vou-Ido lineage)
Harp: Mada-Nya^mlikawo (lineage vou-Bassian of the Bandia)
Hand-clapping of bystanders
Mada-Nya^mlikawo, 2 September 1993

Tuning: A-flat₃-7; F-flat₃+44; D₃+15;
C₃-17; B-flat₂+10. Intervals: 349, 229,
232, 172 cents.

This *limanza* tune (see musical transcription, fig. 5a) was formerly associated with the «dance of the throwing-knife». The king or the chief danced, bounding at regular intervals, following the rhythm marked by the hand-clapping, while brandishing in his hand a weapon with which he could, if need be, slit the throat of one of his subjects. Mada-Nya^mlikawo, the harpist in this piece, is a chief, and because of that title does not sing while playing. The melody is sung by one of his wives. This recording also captures the sounds of a flock of weaver-birds squabbling noisily in the tuft of leaves at the top of a nearby palm-tree.

8. *Ngbàkià* 5'45
Singing: Kété (vou-Gbélou lineage of the Bandia),
Two harps: Kété and Biaté (vou-Gbandi lineage of the Bandia),
Small drum with two skins: Alingoussi (Vou-Kpata)
Large drum with two skins: Mbari (vou-Bassian lineage of the Bandia)
Pellet-bells: Dengba (vou-Lezian lineage of the Bandia).

Bangassou, 23 October 1993

Tunings, harp I: A₃-6; F#₃+10; E₃-36;
D₃-51; B₂-1. Intervals: 284, 246, 215,
250 cents.

Harp II: A₃-4; F#₃+31; E₃-30; D₃-42;
B₂+29. Intervals: 265, 261, 212, 229 cents.

There were problems to solve getting the performers together for this piece: the transport of musicians of great age, from widely separated villages, and the reluctance by some persons to play the two-skin drum, which is forbidden by the Baptist Church... This recording, bringing together the last Nzakara knowing the old repertoire, was made out of context: we don't know in what circumstances harps and drums played together. Although the harp formula is a *ngbàkià* (see musical transcription, fig. 5b), we cannot confirm that the instrumental combination harps-drums-pellet-bells was used to accompany the dance of the same name. Kété is recorded on the left-hand channel, Biaté on the right. The two harps have different tunings, which we cannot explain: perhaps the instruments went out of tune during the recording sessions. The small drum is played with two sticks, the large with one stick and the palm of the hand. The drums play only intermittently, their entries being signalled by a series of

dry taps on the side. Kété's voice does not come in until the second half of the piece (at 2'50), after a long, purely instrumental section. The voice has a gamut of about two octaves. Kété died on 28 November 1994, just over a year after the recording.

Women's voices (Nzakara)

9. Motto of the *tsò* bird 1'11
Spoken and sung by: Bati (vou-Nzengo lineage of the Vou-Kpata)

Godeste (Bangassou), 25 April 1985

Just as Nzakara stories tell of the adventures of the trickster Tuⁿlé, this piece adopts the principle of *chantefables* ("sung fables"), alternating spoken and sung sections. It was not until thirty years after his first period in Nzakara regions that Éric de Dampierre was able to record this "motto" of the mythical bird. The interest of this item should compensate for its technical defects, having been made with a pocket micro-cassette recorder. Contrary to the messenger-birds of death, of the Gbaya 'Godoe (according to P. Roulon) and of the Zande (acc. D. Zigma), the mythical bird *tsò* of the Nzakara is a seer, a visionary which fades away into the supernatural world, appearing in dreams to humans. Its supernaturalness is revealed here

in the inversion of the voices. In a *chantefable*, the sung section, which indicates the irruption of the supernatural, is sung with an unnatural voice (*Sprechgesang*, disguised voice, "white" tone, falsetto, etc.). In this case, the inverse obtains: the sung sections are done with the natural voice, while the spoken sections employ artificial voices, as being strangers in the world of the *îpô*.

10. & 11. Two solo songs, *bia* 3'36 and 2'55 Wolo (vou-Mbilinga lineage of the Bandia) *Godeste* (Bangassou), 12 December 1970

These two pieces are part of a series of eight solo songs sung by Wolo, beside the fire, late in the night, for several intimates. She sang them several times to Éric de Dampierre, across the years, but always in the same context. Track 10 is a moving "complaint", of great melodic purity, in a strictly strophic form. The melody descends from the high towards the low, with a gamut of a tenth, passing by steps of what could seem to a western listener to resemble the chord of the dominant ninth. Track 11, in the same form as the previous song, has a livelier tone, with a gamut kept within an octave.

12. *Nakülüngü* 3'13 [12'30]
Soloist: Yambiko

Chorus: Mbéaba (Mvoulé clan), Nauyé (Langba clan)

Pellet-bells: Mbari

Mada-Nyaⁿlikawo, 2 September 1993

Three wives of Chief Mada-Nyaⁿlikawo perform a piece from the women's repertoire, that of the *nakülüngü* dance. Some European travellers' reports mentioned these women's dances, which used to accompany the awakening of the king. The pellet-bells produce the asymmetric rhythmical cell of 2+2+3+2+3, which appears "suspended" in the texture of the voices. The part for the wooden slit-drum is missing in this performance; it was formerly played by men as accompaniment for this repertoire.

Sanza and song (Nzakara)

13. *Kele-gbeⁿlé* 4'23

Sanza and song: Ngilibé (Ligui clan)

Ngombi, 16 September 1993

Certain categories of the Nzakara harpists' repertoires may also be found in the repertoire of the sanza: *gitangi*, *likuta*, *kele-gbeⁿlé*, *gbàya*. In contrast with the sanza of the Gbaya of the Central African Republic, the blades of the Nzakara sanza do not have buzzers to give the timbre a sizzling character. Ngilibé's sanza has eleven blades (six to the

left, five to the right), and yet has five rings around some of the blades. The effect of the buzzers is however rather discrete, as one will judge by this performance. At the time of this recording, Ngilibé was living in the forest, outside the village. During a brawl with his brothers, he had a blow to the head and subsequently lost some of his reason. His "bluesy" way of playing the sanza walks a tightrope: he gives the impression he'll topple, but never quite loses the line. The ternary balancing of the rhythm, alternating longs and shorts, is typical of the *kele-gbeⁿlé*.

Extracts from a "concert" of bells and pots (Nzakara)

The two following tracks are extracts from a "concert" spontaneously organised by the last daughter of King Bangassou (born posthumously, but authenticated as such by her father on his death-bed), recalling here what remained of the princesses' orchestra. Dukulú was then 67, and died shortly afterwards. One has here a burst, a last occurrence of a royal ritual belonging to the women of the court (to the "mothers of the country"), who alone were permitted to strike the bells of sovereignty. The instruments are those of the princesses' orchestra: the bells of

sovereignty and the slapped pots (*tape-cuisses*), very rare instruments in the kingdoms. Two points ought to be emphasised. The first is that this concert was an authentic one, and wished to be so. The performance was at first tentative, as shown by the irritated tone of Dukulú when requiring explicitly the repeat of a segment. The other point is that Éric de Dampierre made no intervention whatsoever, neither in its organisation nor its progression; having been told of it at the last moment, he did no more than set the tape-recorder running.

14. Bells and pots 3'06
Twinned-bells: Dukulú (Bandia vou-Gbandi),

Orchestra of women

Nagbalaka, 10 February 1974

This historic recording comprises several musical sections interrupted by animated discussions between the participants, in a manner that may seem like an orchestral rehearsal. The women perform first an instrumental piece, in a somewhat lively tempo.

15. Song, bells and pots 5'43 [8'30]

Song soloist, twinned-bells: Dukulú

Chorus and orchestra of women

Nagbalaka, 10 February 1974

The continuation of the session was devoted, it seems, to different interpretations of the same piece, whose tempo was more moderate than that of the first (track 14). One could hear first of all several purely instrumental versions, with the women discussing among themselves and referring to the motif played by the bells, as "*kin kin ku*". Then, after several try-outs, the orchestra set out to play a sung version of the piece, and it is that last version which one hears on this track. At the start of the extract, the performers announce that they are going "to sing" (*bia*).

Xylophones (Zande)

16. Song and *manzá* portable xylophones
4'35 [6'30]

Song : Zekpio (Bandia vou-Kassanga)
Two portable xylophones : Zekpio, Abirassi (clan unknown)
Dembia, 21 January 1968

Chief Zekpio was 84 years old at the time of this recording, living on to about 100; he was the son of the younger brother of the Zande king Rafai (Bandia). This track is of one of the extremely rare recordings where the clear sonority of the Nzakara and Zande portable xylophone may be heard. The words, as sung

in the authoritative voice of Zekpio, are at times saucy. The vocal part consists of couplets of unequal length, made up of several melodic motifs in diverse juxtapositions, separated by instrumental interludes.

17. *Kpáningbá* 3'49

Xylophone on banana trunks : Uluvala (Ngbokou clan), Yangu (Gali clan)
Pellet-bells : Gbata (clan unknown)
Dembia, 10 January 1968

The xylophone on banana trunks is very different from the portable xylophone. It has a single arrangement of ten to fifteen bars laid out in a regular sequence from high to low, across two banana trunks lain upon the ground. It is played by two or three musicians on one part or another of the instrument. The term *Kpáningbá* indicates both the xylophone itself and the dance that it accompanies. Was it an old tradition to use this instrument in the Bandia kingdoms? It is difficult to say. In the Vungara kingdoms, however, it was being played at the turn of the 19th-20th century, for in this region the Belgian ethnographer Armand Hutereau described and recorded (in 1912) a xylophone similar to that of today (documents kept at The Royal Museum of Central Africa in Tervuren, Belgium).

18. *Kpáningbá* 3'54
Xylophone on banana trunks : Mbikokpio (Mbili clan), Zangabai (unknown clan), and Anisoungoufouyou (Pakere clan)
Slit-drum : Dendoro (Pakere clan)
Pellet-bells : clashed by the dancers
Bangassou, 14 October 1993

We have emphasised in these notes to what point certain Nzakara and Zande musical traditions were menaced with extinction. What a contrast with the music of the *Kpáningbá*! All the musicians recorded here

are in their twenties. They come from the East (mostly from Zémio), but live at Bangassou in the Zande quarter, where they enliven the popular fêtes at the time of full moon. The public gathers as soon as the first notes of the orchestra resound. Small bars are improvised with basins of palm wine and some benches. A circle of dancers forms and moves around the orchestra. These musicians also appear at funeral wakes, or on tours for Central African harvest festivals.

THE SONG-TEXTS

The transcription of these texts is sometimes uncertain. Whenever the vernacular text is inaudible, it is indicated by points of suspension [...]. In some places, the translation from Nzakara into French has raised doubts, which are indicated by a question mark [?]. In the transcription of both the Nzakara and the Zandé, a high tone is marked by an acute accent [´], a low tone by a grave accent [˘], while the relative middle tone is not marked. The vowels marked with a dot underneath *a*, (*e*), *i*, (*o*), *u* are tense (and the presence of a tensed vowel involves both tension and the closure of other vowels of the word, so that the *whole lexeme* becomes pronounced with a "cavernous" voice-quality). The retroflex liquid consonant is produced by a single tap of the tongue-tip and is noted as [ɽ] in Nzakara, and as [r] in Zandé; if it is palatised, it is noted as [ɽy], and if it is nasalised, it is noted as [nɽ].

For the original texts in Nzakara and Zande, refer to pages 21-66 (with French translation from which the English was made).

Track 1 : Mbaⁿla (*gitangi* air)

The rapid delivery of the voice makes transcription of this text difficult. For this reason, we are only able to transcribe here the first two minutes of the selected extract, which lasts almost six minutes. The phrases spill forth like telling one's beads ; the images race past — the camera, the "grasshopper" (the Solex moped), the laterite-pans, etc. Some reappear, like the "grasshopper", where the song suggests to the performer an amusing trilling of the tongue, giving the piece its specific character.

[...]

4. My dad wants you to go and join him
5. Hey, dad, we've got a camera
6. The camera has turned up, it's over there, looking me in the eye
7. Why is that camera there ?
8. Ask that camera why the devil it's there !
9. Dad, I got up late this morning
10. I'm not feeling too smart
11. My dad wants you to go and join him
12. The court wants you to go and join it
13. Ndili wants you to go and join him [in the underworld], Ndili's no longer alive
14. Dad, this womaniser is pretty smart
15. Why did I look for a woman yesterday and have no luck !
16. Mum, get me something to eat, so I don't die of hunger
17. I paid for some bananas, I brought them for you to cook for dad
18. Dad didn't want the bananas you were cooking, he went off on his grasshopper [his Solex moped]
19. Dad's gone off on his grasshopper... varoom...
20. What's come over me, baby, have I got chicken-liver ?
21. What's happened to me, Zaza, have I got chicken-feet ?
22. We came along together, Badungba and me, we sped along
23. The going was rough, but we shot through, and here I am, brother

24. The big toads were still outside, the little ones as well
25. Boss, I bought dad some bananas, they're grilling away, but what's happened ?
26. Dad's gone off on his grid... varoom... Come on, dad, why don't you want the bananas ? My dad's fallen for flattery, just like a *kpila* bird
27. Dad's off to find the "straights", he's a bum prowling around the "straights", he falls for their flattery
28. I'm telling it straight, you toads [witnesses]
29. It rained today. The frogs were croaking by the laterite-pans
30. *Croak, croaaaaak...*
31. Frogs love that spot
32. Antelopes and boars love the belly of that laterite-pan too
33. The rat scratching his claws inside a snake's belly, ain't it strange ?
34. Tanga can see you, who took the place of Kpingo, Wanda, you refuse
35. Mum, here I am singing with my harp
36. Strange things are happening ! I met the Shining-one [white-man] ... etc.

(French translation freely turned to a British popular idiom)

Track 2 : Bazi (*gitangi* air)

Contrary to our method above, for the previous piece, we have chosen here to group the lines into strophes. A long section of text is missing, prior to the beginning of the extract selected (strophes 1 to 9).

[Beginning cut, then instrumental variations]

10. He-who-braids-the-hunting-net
Where is your woman, He-who-braids-the-hunting-net, where has her brother taken her ?
O mother, my mother, her brothers have taken her
Mother, hear my words
Mother, He-who-braids-the-hunting-net, where has your woman gone ?

[Instrumental variations]

11. What shall I do today, my dear ?

Hunger has me 'twixt life and death

I'm stuck in this place, Bangbakunda, come

That's what's happened to me, Bangbakunda, it's a headache

Mother, if you would be a parent, man-with-vehicle, come and get me and we'll leave together

12. That's what I'm waiting for, Mother, I'm stuck in this place

I'm stuck in this place, so that's what I'm waiting for now

I'm stuck in this place, staggering with exhaustion

[Instrumental variations]

13. Mother, what shall I do today, poor me ?

Father, what shall I do today ?

What shall I do today, what shall I do, the path to the spring is long ?

14. Eh ! my name, my name is mud, my name, my dear, poor me

15. Father, I have called in vain, I have sobbed, Father, Mother

16. He-who-braids-the-hunting-net, where has your spouse gone ?

Where have her brothers taken her ?

[End cut]

Track 3 : Bazi (*gitangi* air)

"I've no puppies". With these words, the poet excuses himself before the woman to whom he calls out about the lack of attraction of his house.

1. Mother, mother

Mother, mother, mother

I've no puppies, woman who is there

I'll ask you, I'll ask you later

You go off in spite of the roaring lions !

You go off in spite of the rain !

Mother

Doctor Baso, doctor Baso, son of Ngbangaya

I am not living by theft

2. Mother, father, father

I salute you, I salute "If-I-knew", I salute you

I'm explaining things in a roundabout way

3. Mother

I've no puppies, woman who is there

I'll call you later

I'll call you among the dead

I salute you

Mother, mother

This salutation, I'm sending it down there

I will not live by theft

Tell Nzaladiwa

Doctor Baso, doctor Baso, is my mother's son there ?

I shall overcome (survive), I'll overcome this judgement thanks to the plantain (banana)

that I gave my mother's son

4. The dry-wood collector, dry-wood, dry-wood

I have no puppies, woman who is there

You go off despite the roaring lion !

Walikete, Vou-Kpata girl

She said she won't marry Badoua
Walikete said she won't marry Badoua, Badoua
Ah, Walikete, Walikete, Vou-Kpata girl

5. They're lamenting
That's what we're talking about today

Track 4 : Kamba and Ndi li (limanza air)

The lines of this song retain the same components : apostrophe ("Koyo-o"), designation ("this plonk") and affirmation ("you'd better realise what this is"). The arrangement of the text below respects this structure, but some elements may be omitted and others duplicated. The play of substitutions between one line and another induces a sort of equivalence between "plonk" and "land of foreigners".

1. Koyo-o, Koyo-o, you, Koyo-o, you'd better realise what this is before drinking
2. This plonk, you vou-Gbandi, you'd better realise what this is before drinking it
3. This plonk, this plonk, you vou-Gbandi, you have to learn to how to take this stuff if you want to go on [drinking]
4. This land of foreigners, you vou-Gambo, you have to persist if you want to stay here.
5. Son of a chief, this plonk, this plonk, you vou-Gbandi
Son of a chief, this land of foreigners, this land of foreigners, you vou-Gambo, we have to be tough to live here
We need stamina to stay here
6. This plonk, you vou-Gbandi, you'd better realise what this is before drinking it
You'd better realise what this is before drinking it
7. You, Gambo, Gambo, you'll have to pull your belt in to live here
8. This land of strangers, this land of strangers, this land of strangers, you vou-Gbandi,
This land of strangers, this land of strangers, this land of strangers, you vou-Ngombe,
you'll have to pull your belt in to stay here
9. You, Koyo, Koyo, you must be careful about drinking it

[Interlude, the pellet-bells coming in]

10. This land of strangers, this land of strangers, this land of strangers, you vou-Gbandi,
you'd better realise what this is before drinking
11. You, Ngombe, Ngombe, we need stamina to stay here
12. Son of a chief, this land of strangers, this land of strangers, you vou-Gbandi,
Son of a chief, this land of strangers, this land of strangers, you Koyo, you need to know
it before staying
We need stamina to stay here
13. You, Ngombe, Ngombe, you'll have to pull your belt in to stay here
You'd better know it before staying
We need stamina to stay here
14. This land of strangers, this land of strangers, you vou-Gbandi, you'll have to tighten
your belts to stay here
15. Aah [another voice], aah to stay there
16. Aah, you'd better know it before staying

[Instrumental coda]

Track 5 : Timangadu (ngbàkià air)

The form of this song contrasts with that of track 1 by the regularity of its sections, which is rigorously followed by the poet.

[Instrumental introduction, first verse cut]

1. Since my father's death
2. I've been an orphan, I've been an orphan
I've stayed an orphan, poor me

3. I presented myself at the court of the father of others, that was bad for me
That was bad for me
4. What's this then, father of Zenguézo, I talk in the female portable xylophone
What's this then, father of Nangode !
5. My father who conceived me, I'm calling you in this xylophone
I am an orphan
6. I've been orphaned, like the giant touraco huddling in the forest
I called my father in vain
7. I presented myself at the court of the father of others
8. I presented myself at the court of the father of others, that was bad for me
That was bad for me
9. That was bad for me, that was bad for me
Dampierre, my chief
10. You draw out like the liana which grows from a bulb, you stretch yourself like the
neck of a waterbuck
This splendour filled a gap down there
11. Our white-man came here a long while ago, he's a Nzakara
[He came] to learn Nzakara
12. And to take it with him to Paris, over there
[At Paris] you'll be speaking Nzakara

13. It's me, me, Timangadu, who speaks Nzakara
But with us over here, it's not like that
14. With us over here, near the Vukule [river], with us, with the vou-Gbandi
É e à
15. Grief overcame me, after [the death of] my near-ones
After [the death of] my near-ones
16. After [the death of] my near-ones, after [the death of] my near-ones
É e à
17. *É e à, é e à, é e è, e é é e è e*
18. I presented myself at the court of the father of others
19. With us over here, it's not like that, with us over here, it's not like that
With us over here, it's not like that
20. With us over here, with the vou-Gbandi, with us over here, with the vou-Gbandi
Over there, among the vou-Bassian
21. With us over here, it's not like that, with us over here, it's not like that
What's up then, son of a chief?
22. As my father's dead, so I wander
What's up then, son of a chief?
23. *Hmm...* [followed by a semantically empty formula]

24. I'm over here, my dear
25. I'm speaking Nzakara, mates
You're muddling-up my words
26. [...] You shouldn't muddle-up what I'm saying like that
27. I told that to my white-man, so that he'll understand well
I'm speaking Nzakara
28. With us over here, with the vou-Bassian, with us over here it's not like that
With us over here, with the vou-Bassian
29. We, we have spoken in the portable xylophone, he is speaking in the signal-drum
[?]
30. You draw out like the liana which grows from a bulb, you stretch yourself like the
neck of a waterbuck
You, my father, oh my father
31. Since my father died, I have been an orphan
I have been an orphan
32. I've been an orphan, like the giant touraco huddling in the forest
You have stayed safe, and you have killed all the likes of you
33. You have stayed safe, and you have killed all the likes of you, you stay there, eating
alone
What's up then, you, father of Knowing-the-Morrow [King Bangassou, father of King
Labasso] ?

34. What's up then, son of my mother, oh my father, my father
É e à

35+36. *É e à, é e à, é e è, e é é e è è e*

37. This isn't me

38. This isn't me, woman of the court, this isn't me
Mada-Nyaⁿlikawo !

39. What's up then, son of a chief, stay there and listen thus
To the Nzakara of your fathers !

40. Taking-place, taking-place, the court !
This splendour has satisfied the chief, this splendour has satisfied the court

41. [...]
É e à

42. *É e à, é e à, é e è, e é é e è è e*

Track 6 : Maliba (*gitangi* air)

This poem alternates two registers : that of a recitation evoking the history of Nabamba (the adulterous woman condemned to death by Labasso), and that of a lament, which progressively comes to the fore towards the end of the piece.

[Instrumental introduction]

1. Nabamba has come as a parent
Nabamba, daughter of the vou-Ndugu, why have you come as a parent, to Ganda,
Ganda Ganzio, father of Nago ?
2. That sort of cruelty as shown by Labasso you never find it with anyone else
That cruelty by Labasso, you never find it with anyone else
Nabamba has come as a parent, wanting to marry a widower, Bugu, Ganda son of the
father of Nago, it's not me, the Womaniser !
3. So, Labasso has gone with Bapasio and Mbaⁿla, oh husband of my mother
I'll sing [the story] today, Nabamba
So, they took Zanga by force to Ganda, tied up like a meatball
Father, they took him away !
Because of Nabamba, he can no longer go outside
Ganda, don't come back
So, Ganda said to Nginza and Bayamba
They're leading Nabamba off !
His guardian asked for him to be led off
So, they led Nabamba off, they've arrived
To find us here at the court, husband of my mother
4. Bapasio and Mbaⁿla said they saw Nabamba, to Ganda they say they're off again
Ganda said to wait for a meal, they said they wouldn't wait. So they went off like that
Zanga is tied up, husband of my mother [...]
5. Nabamba is upset, father, [...] this business sickens me no end !
Rain falls on my mother like an elephant rubbing a tree
[swearing]
[...] husband of my mother
[swearing]
[swearing]

6. Nabamba's vengeance will kill me, husband of my mother
7. Ganda Gbandi, father of Nago, men don't cry like women, stop bawling
Nabamba's vengeance will kill me, Ganda
8. I can't think, husband of my mother
Just thinking will kill me, because of Nabamba
I thought of hanging myself at the base of an anthill in the middle of a glade
9. Mother, what shall I do, father, about my revenge, mother, woman of the court
It's you who prepares Ganda's oil, father of Nawiga, father, father of Nakpangba
Father of Gbandi, father of Mbali, come and take me and lead me away
Nabamba's vengeance will kill me, poor me
Father, the prosperous forest-clearer
10. Father, stop crying, if not this grief will kill you, because of Nabamba, Nabamba,
woman of the court, woman of the chief
I drink at spring of the Singolo, [...]
What shall I do, husband of my mother, Maliba ?
11. Maliba, I am telling the truth, Maliba
It's the truth I'm telling, anger has gripped your heart
Listen carefully [...]
[...] what shall I eat today to relieve my hunger ! Hunger is gnawing at me, father, I'm
not eating dough
12. Hail to you and hail again, my good fellows !
Anger is eating away at me, son of my mother, because of Nabamba. That beautiful
woman, my father, son of my mother

13. Nabamba, your chin hangs like grass in the belly of a waterbuck, so that I could rip it off and make a pillow with it [...]. What shall I do today? If these words hurt you, sit down and hold your chin firmly
[Instrumental variations]

14. Where is my child that I can give it counsel, where is my child?
Your mother is rough on me [...]

15. Comrade, you liked me well in past years, husband of my mother. You don't like me anymore now
What have you found wrong with me? Tell me so I'll know. When you come [to see me], you only stay a moment [...]
Mother of Kengbanda, come and see me. Mother of Yangonzo, she treats me like a creep
Oh, my good fellow, I hail you. On what occasion might I find you again? Mother of Nangbolo, why are you treating me like that?

Track 7 : Yambiko & Mada-Nyaⁿikawo (limanza air)

The text of this song comprises only four lines, which are repeated throughout the piece and which are freely alternated
(Transcription by Émile Seke)

1. The angry elephant [*which has been killed out of spite*], oh husband of my mother, the angry elephant, ordinary people aren't invited to carve it up
2. They shoved me, they shoved me, so that I'd stay at the back
3. They shoved me, oh husband of my mother, they shoved me, as if I had not pierced it with my spear
4. It's time to eat now, Nadangido, when your protector dies, you will be nothing etc.

Track 8 : Kété (ngbàkià air)

In this song, with its repetitive words, the poet addresses the court with some irony. One might think that, here, all that now remains is the "chorus" of a song that, formerly, would have contained some rather more developed lines referring to an event in the history of the country.

[Instrumental prelude]

1. Walk on your own legs, do your errand yourself on your own legs, so that we can leave, [I hail] the court, [I hail] the chief
Walk on your own legs, so that we can leave
Walk on your own legs
Sovereign court! do your errand yourself on your own legs, walk on your own legs
Walk on your own legs, sovereign court, do your errand yourself on your own legs, so that we can leave, sovereign court, walk on your own legs
Do your errand yourself on your own legs

[Interlude]

2. Walk on your own legs, chief, do your errand yourself on your own legs
Chief, walk on your own legs
Do your errand yourself on your own legs, father, do your errand yourself on your own legs

[Interlude]

3. Walk on your own legs, walk on your own legs, father
Do your errand yourself on your own legs, chief, walk on your own legs so that we can leave, descendant of Kule, chief, do your errand yourself on your own legs, father, do your errand yourself on your own legs

[Interlude]

4. Walk on your own legs, sovereign court !

Walk on your own legs, chief, walk on your own legs so that we can leave, sovereign court, chief

[Interlude]

5. Walk on your own legs, walk on your own legs, father

Do your errand yourself on your own legs, chief, walk on your own legs so that we can leave, descendant of Kule, chief, do your errand yourself on your own legs, father, do your errand yourself on your own legs

Walk on your own legs, sovereign court, so that we can leave

Track 9 : Bati : the motto of the *fsò* bird

In this piece, the difference between speaking and singing indicates the difference between the clans Vou-Kpata and Bandia represented by two persons (Nakpotolo and Nakutuwe). This motto of the divinatory-bird (*fsò*), a mythical bird, cannot be understood until one knows :

(a) that this messenger of destiny addresses two women, "Podgy-one" (married into the vou-Kpata clan), and "Sign-of-my-fire" (married into the Bandia clan) ; its gift of clairvoyance permits it to play at Cassandra ;

(b) that the wives of the new masters, the Bandia, do indeed wear strings of pearls around the torso, whilst the wives of the former vou-Kpata lineages did not...

(c) that "to die in the manioc patch" is explained as the arrival of a new crop, aiding by stages the influence of the Ubangi, by replacing the cultivation of millet. And the manioc patch, where one scrapes the manioc after it has dried out, is also the haunt of the *nzenze* bird, which is a full member of the local avian fauna.

1. Do the women of the vou-Kpata clan wear strings of pearls around the torso ?
2. Do the women of the vou-Kpata clan wear strings of pearls ?
3. Here I am, running up, as my hat flew off, have you got it ?
4. Nakpotolo, do the vou-Kpata women wear strings of pearls around the torso?
5. Here I am, running up, as my hat flew off, have you got it ?

[sung :]

Nakutuwe, you who eats snakes

Nakutuwe, you who eats snakes

Here's a snake for you — sss, sss ...

Its skin is warm, warm, warm...

Its skull is well crushed, crushed, crushed...

Nakutuwe, snake who eats snakes

Nakutuwe, snake who eats snakes

Here's a snake for you — sss, sss ...

Its skin is warm, warm, warm...

Its skull is well crushed

6. Nakpotolo, kpotolo all shrivelled-up
7. Kpotolo all shrivelled-up ! So you refuse to go and die in the manioc patch, you're sitting here to die, then to stink out whom ?
8. Nakpotolo, kpotolo all shrivelled-up
9. Kpotolo all shrivelled-up ! So you refuse to go and die on the manioc patch, you're sitting here to die, then to stink out whom ?
10. Nakpotolo, Nakpotolo
11. Kpotolo all shrivelled-up ! So you refuse to go and die on the manioc patch, you're sitting here to die, then to stink out whom ?
12. Nakpotolo

[sung :]

Nakutuwe, oh you who eats snakes

Nakutuwe, oh you who eats snakes

Here's a snake for you — sss, sss...

Its skin is warm, warm, warm...

Its skull is well crushed, crushed, crushed...

13. Do the vou-Kpata women wear strings of pearls around the torso ?

14. Nakpotolo

15. Do the vou-Kpata women wear strings of pearls around the torso ?

16. Here I am, running up, as my hat flew off, it fell, have you got it ?

17. Nakpotolo

Track 10 : Wolo (solo song, *bia*)

This beautiful melody by Wolo puts into music a text whose dramatic progression culminates in an invocation to the dead in the last stanza.

(transcription by Pierre Dama)

1. I don't speak Langba

I greet you, my friend

I greet you

2. I greet you, my friend

Henriette, I greet you, my friend

I greet you, my friend

3. I don't criticise ordinary people, my friend

I don't speak Langba, my friend, mother

I greet you, my friend

4. Don't start nattering

I greet you, young lady

I greet you, my friend

5. I'm not going to criticise you [slave]

I'm not criticising you, I speak Nzakara

I greet you, my friend

6. I greet you friend, Nabami

Nabami, I greet you, Nayalingi

I greet you, my friend

7. I wasn't there

Son of my lover, I am not there, mother

I greet you, my friend

8. I greet you, friend, I'm not bursting into sobs, I'm not lamenting

I greet you, mother

I greet you, my friend

9. I greet you, friend, Bida-Nukusa

I greet you, mother

I greet you, mother

10. I am not there

Dampierre, I am not there, mother

I greet you, my friend

11. Give me your errands, I'm going

Give me your errands, I'm going, mother

I greet you, my friend

12. I'm not going to go over things again
I'm not going to start talking again, mother
Dampierre

13. I greet you, my friend
I'll not come back to see you, mother, I greet you
I greet you

14. I greet you, my friend
I greet you, mother, I greet you
I greet you, my friend

15. I greet you, my friend
I greet you, mother, I greet you
I greet you, my friend

16. I greet you, my friend
[...], mother, I greet you
I greet you, my friend

17. Give me your errands, I'm going
Give me your errands, I'm going
I greet you, that's it !

18. I have no shoes, let's go and sew me some shoes
I have no shoes, let's go and sew me some shoes in the savanna down there
I have no shoes

19. I'm not there
Lover, I'm not there, son of my lover
I greet you, my lover

20. They [the dead] are calling me for good
They are eating me
I greet you, my lover

Track 11 : Wolo (solo song, *bia*)

The words are lighter than in the preceding song. *Gbuluwa* is "[my] father" only by gentle mockery. The text does not have a clear progression, but loosely repeats the same stanza, with internal variations by permutation and substitution.
(Transcription by Pierre Dama)

[First stanza cut :]

1. Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice
Gbuluwa to Bakouma, down there, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls

2. Father, Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice
Gbuluwa at Bakouma, down there, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who behave like a parent

3. Oh father, oh father, you who behave like a parent
Oh father, you who behave like a parent, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls

4. Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice, mother
Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls

5. Oh father, oh father, you who behave like a parent, mother
Oh father, you who purchase young girls, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls

6. Oh father, Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice
Gbuluwa to Bakouma, down there, it's nice, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls
7. Oh father, you who behave like a parent
Oh father, you who behave like a parent, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls
8. Gbuluwa at Bakouma, down there, it's nice
Gbuluwa at Bakouma, down there, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who behave like a parent
9. Oh father, mother, as far as Bakouma, down there, my mother calls you
Oh father, as far as Bakouma, down there, my mother calls you, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls
10. Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice
Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls
11. Gbuluwa at Bakouma, it's nice
Gbuluwa at Bakouma, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who behave like a parent, oh father
12. Oh father, my mother's calling you
Oh father, you who behave like a parent, my mother's calling you, I'm walking, it's good to see you
A desire to hurl abuse [is eating me], oh father, you who purchase young girls

13. Oh father [?]
Oh father, you who purchase young girls, my mother's calling you, I'm walking, it's good to see you
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls, oh father
14. Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice
Gbuluwa, on the banks of the Mbari, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who behave like a parent, oh father
15. Gbuluwa, to the Bazougba creek, it's nice, my mother's calling you
Gbuluwa, to the Bazougba creek, it's nice, my mother's calling you, oh mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who behave like a parent, oh father
16. Oh father, you who purchase young girls, my mother's calling you
Oh father, you who behave like a parent, my mother's calling you, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who behave like a parent, oh father
17. Gbuluwa to Bakouma, it's nice
Gbuluwa to Bakouma, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who behave like a parent, oh father
18. Gbuluwa to the banks of the Sandigi, it's nice, my mother's calling
Gbuluwa at the banks of the Sandigi, it's nice, mother, I'm walking as far as Degbali
A desire to hurl abuse [is eating at me], oh father, you who purchase young girls, oh father

Track 12 : Yambiko, Mbéaba, Nauyé (*nakilungu* air)

As in track 7, the text of this song has only several lines, which are repeated *ad lib.*
(Transcription by Émile Seke)

1. O Zingimba, stop doing that, Zingimba daughter of Zabé, Zingimba stop it
2. It's not good to tattoo people in public, in the middle of a happy gathering, Nabuyu my mother, Nabuyu, stop doing that
3. I'll look out for you later, stop it, Zingimba daughter of Zabé, Zingimba stop it
4. Oh Nabuyu, stop doing it, Zingimba daughter of Zabé, stop it
5. Hey, you, young lady, stop it, daughter of someone else, young lady, stop it
6. Hey, that should be done behind the house, Zingimba Zabé, Zingimba, stop it etc.

Track 13 : Ngilibe (*kele-gbeⁿlé* air accompanied on the sanza)

1. I'm leaving with Dinda
2. Let's weep for the fertile mother
3. Fertile mother, let's weep for the fertile mother
4. Fertile mother
5. Fertile mother, let's weep for the fertile mother
6. I went for a walk and came back with empty hands
7. Mother, my lover
8. I went for a walk and came back with empty hands
9. If you don't want me, come and say it
10. If you don't want me, come and tell me about it
11. I went for a walk and came back with empty hands
12. Adolescent
13. Adolescent, if you don't want me, come and tell me to my face

14. Fertile mother, the fertile mother
15. If you don't want me, come and tell me to my face
16. We have come to agree about it, you distance yourself, my lover
17. I mean, we have come to agree about it, you distance yourself, my lover
18. When I sing, you sing [with me]
19. Fertile mother
20. Fertile mother
21. When I sing, you listen

Track 16 : Zekpio (Zande text)

1. She had a good long one this year
She's a drunk
She's a drunk
Ooh! She's a drunk
2. She had a good long one this year
She's a drunk
She's a drunk
She's a drunk
3. Eh, it's a good thing to have children
I already know this person
It's a good thing to have children
I already know this person
If it weren't for her children
If it weren't for Ganibe
You'd already be dead, son

The news you've heard from here
 How they killed Agbouga
 Your companion

4. After a long stay, you should return
 Son of Zekpio
 After a long stay, you should return
 I've had enough of the country of Fatrane
 After a long stay, you could return
 After a long stay, you should return
 As you have killed Agbouga
 My companions

[Interlude]

5. What's going on
 Muzudi, he's limping
 Muzudi, he's limping
 Because his feet are swollen
 Muzudi, he's limping
 Because of this sickness [swollen feet]

6. She had a good long one this year
 She's a drunk
 She's a drunk
 She's a drunk

7. Hey, Kparinga is a man
 He makes her drunk

Hey, Kparinga is a man
 He makes her drunk
 He makes her drunk
 He makes her drunk
 He makes her drunk

8. Kparinga is a man
 He knocks her about
 That's so, that he knocks her about, her
 Going on hitting her

[Interlude]

9. They laugh at Zekpio
 They laugh at me
 They laugh at Zekpio
 They laugh at me
 10. Ask Badua
 Ask Badua, from me
 Ask Badua
 Ask Badua

11. They've thrown Ruganga out
 My companions
 They've thrown out Muzua, they've thrown out Badua
 They threw out Bari from my place
 They've thrown out Muzua, they've thrown out Badua
 They threw out Bari from my place
 They have thrown Paingba out

[Interlude]

12. Abaraso, keep on singing
 Abaraso, keep on singing your song
 Abaraso, keep on singing
 Temples hair going grey
 Temples hair going grey, Abaraso
 Temples hair going grey

Ayo eee ...
Na, e

13. Towards Zémio

[End cut]

Recordings, text and photographs by Marc CHEMILLIER and Éric de DAMPIERRE.

Recordings dating from 1966 to 1985 were all made by Éric de Dampierre, most of them on a monaural Uher tape-recorder with Beyer microphones. The recordings of 1993 were made by Marc Chemillier on a stereo Nagra tape-recorder, with AKG microphones.

Most of Éric de Dampierre's fieldwork was done via the Laboratory UMR 116 of the CNRS. Marc Chemillier's fieldwork was via Laboratory UMR 9957 of the CNRS, with financial support from the University Paris-X (Laboratory of Ethnology and Comparative Sociology) and from a special CNRS fund (see notice in French).

Transliteration and French translation of the sung texts : Boniface Ngabondo (for those in Nzakara, unless mentioned otherwise) ; Margie Buckner and Daniel Zigba (Zandé texts). Revision : Éric de Dampierre.

Cover photograph : Mada-Nyaⁿlikawo, chief of the vou-Bassian lineage of the Bandia clan, playing at his court a *limanza* air, with one of his wives singing (see track 7). Both Éric de Dampierre in 1954, and Marc Chemillier in 1993, received his hospitality. (Photo by Marc Chemillier, 1993).

Figures : designed by Jean-Marc Chavy, University Paris-X (Laboratory of Ethnology and Comparative Sociology).

Map : Jean Laurent, Musée de l'Homme.

English Translation : Peter Crowe.

Acknowledgements : to Bernard Lortat-Jacob, for encouraging the project ; to Jean Schwarz, who made the project technically possible ; to all the team UMR 9957 for advice, and their moral and material support ; to Frédéric Voisin and Gérard Assayag for establishing the harp tunings (made at IRCAM with the SVP programme) ; and to Yves Chaudouët for advice on photography.

A publication of the Unité Mixte de Recherche n° 9957 of the CNRS and of the Département d'ethnomusicologie, Musée de l'Homme (Muséum National d'Histoire Naturelle), Paris.

General editor : Hugo Zemp.

© Paris 1996 by CNRS and the Musée de l'Homme. *The moral rights in this work are hereby asserted.*