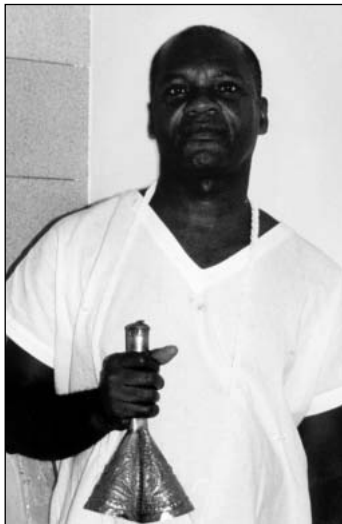


Brésil
CANDOMBLÉ DE ANGOLA
Musique rituelle afro-brésilienne



Brazil
CANDOMBLÉ DE ANGOLA
Afro-Brazilian ritual music



Renato dos Santos, *pai de santo*
Terreiro Tumbenganga Junçara



Iraíldes Maria da Cunha, *mãe de santo*
Terreiro Tumba Junçara

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués dans la nuit du 27 au 28 mars 1999 au *terreiro* Tumbenganga Junçara, Salvador, Bahia. Enregistrements, photos et notice, Xavier Vatin. Traduction anglaise, Frank Kane. En couverture, dessin original de Françoise Gründ. Prémastérisation, Frédéric Marin / Alcyon Musique. Réalisation, Pierre Bois. Pressage, Distronics. © et ©1999 MCM.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde.

L'auteur remercie Iraíldes Maria da Cunha, Renato dos Santos, Eliezer Freitas Santos, Etelevino Bispo, Simha Arom, Ricardo Canzio, Vincent Dehoux, Laurent Venot, sa famille et sa femme Janailda.

CANDOMBLÉ DE ANGOLA

Musique rituelle afro-brésilienne

Quinze août 1992. Au Brésil depuis une heure, me voici face à un vieux monsieur au regard pénétrant. Pierre Fatumbi Verger, alors âgé de quatre-vingt neuf ans, me fait découvrir d'extraordinaires photographies prises en Afrique et au Brésil au cours de nombreuses années de voyages et de découvertes. C'est ainsi qu'il est devenu babalaô, « père des secrets », dans le culte d'Ifá, dieu de la divination dans l'ancien Royaume du Dahomey.

Quelques jours plus tard, j'assiste pour la première fois à une cérémonie rituelle de candomblé. Un jeune garçon assis à mes côtés est soudain pris d'une violente crise convulsive, pousse plusieurs cris et esquisse une danse singulière alors que les tambours et les chants atteignent un paroxysme sonore.

Cette scène inoubliable va être pour moi le point de départ de recherches dans un univers mystique où, par la musique, spiritualité et sensualité se mêlent intimement. Grâce à un témoignage authentique, ce disque a pour ambition d'en restituer une dimension musicale méconnue.

Candomblé est le terme couramment utilisé dans l'État de Bahia, au nord-est du Brésil, pour désigner les groupes religieux présentant un ensemble de pratiques rituelles originaires d'Afrique de l'Ouest. Ces groupes se caractérisent par un système de croyances en des divinités appelées *santos* (en portugais), *orixás* (en yoruba), *voduns* (en fon) ou *inquices* (provenant du mot *nkisi*, d'origine bantoue), croyances associées au phénomène de la transe de possession, « *considérée par les membres du groupe comme l'incorporation de la divinité dans l'initié rituellement préparé à la recevoir* » (Costa Lima, 1976).

Résultant du contact au Brésil de plusieurs cultures africaines dominantes réunies par l'esclavage depuis le XVI^e siècle, le candomblé

constitue une sorte de synthèse culturelle du monde mythologique d'Afrique de l'Ouest. Chaque congrégation, à Bahia, célèbre ensemble les principales divinités Yoruba et Fon, contrairement à la pratique africaine selon laquelle un centre religieux – voire un village entier – ne se consacre au culte que d'une seule divinité. Par ailleurs, de nombreux éléments originaires des cultures bantoues de l'Angola et du Congo sont présents dans le candomblé brésilien. Ainsi est apparu le terme de « nation », censé déterminer les origines ethniques et culturelles prédominantes d'une communauté religieuse. On distingue donc différentes « nations » de candomblé :

- Les « nations » Ketu et Ijexá (prononcer *ijexa*), d'origine linguistique yoruba, également

connues sous le terme générique de Nagô (en Afrique, nom donné aux Yoruba par leurs voisins Ewe) ;

- La « nation » Jêje (nom donné aux Ewe par leurs voisins Yoruba), d'origine linguistique fon ;

- Les « nations » Angola et Congo, d'origine linguistique kimbundo et kikongo.

Aujourd'hui, rares sont les congrégations qui manifestent dans leur pratique rituelle une obédience stricte et exclusive à une « nation » déterminée. En effet, après trois siècles d'esclavage, la majorité d'entre elles ont incorporé des éléments liturgiques, linguistiques et musicaux des autres « nations », et aussi certaines croyances amérindiennes, donnant ainsi naissance au *candomblé de caboclo*. Par ailleurs, le catholicisme imposé par les Portugais aux esclaves venus d'Afrique a paradoxalement contribué, au prix d'un superficiel syncrétisme, à la transmission du patrimoine ancestral africain. Roger Bastide explique à ce propos :

« Devant le modeste autel catholique, dressé contre le mur de la senzala [lieu où vivaient les esclaves], à la lumière tremblotante des cierges, les Noirs pouvaient danser impunément leurs danses religieuses tribales. Le Blanc s'imaginait qu'ils dansaient en hommage à la Vierge ou aux saints ; en réalité la Vierge et les saints n'étaient que des masques et les pas des ballets rituels, dont la signification échappait aux maîtres, traçaient sur le sol de terre battue les mythes des Orisha ou des Vodouns... La musique des tambours abolissait la

distance, comblait la surface des océans, faisait revivre un moment l'Afrique et permettait, dans une exaltation à la fois frénétique et réglée, la communion des hommes dans une même conscience collective » (Bastide, 1960).

Quelques congrégations revendiquent aujourd'hui une « pureté africaine », symptomatique de mouvements récents de réafricanisation, voire de « re-nagôisation », apparus à Salvador (capitale de l'État de Bahia) dans les années 1970. Enfin, objet de prohibition et de répression jusqu'en 1976, le *candomblé* est rapidement passé de la clandestinité à une certaine reconnaissance institutionnelle. Malgré la « concurrence » récente d'innombrables églises d'inspiration protestante, visant à diaboliser les cultes d'origine africaine afin d'en récupérer les adeptes, la Fédération bahianaise du culte afro-brésilien, fondée en 1946, regroupe aujourd'hui plus de 3800 *terreiros* (lieux de culte).

Enraciné dans la culture afro-brésilienne et animé d'une extraordinaire vitalité, le *candomblé* s'est toujours préservé des diverses formes d'agression dont il a été victime. Roger Bastide ajoute à cet égard :

« L'esclavage a donc brisé les sociétés globales africaines le long d'une ligne fluctuante qui séparerait, en gros, le monde des symboles, des représentations collectives, des valeurs, de celui des structures sociales et de leurs bases morphologiques. Dans la destruction raciale des lignages, des clans, des communautés villageoises ou des royautes, l'Africain s'attachait d'autant plus à ce qui lui

restait de son pays natal, à ce trésor qu'il avait pu emporter avec lui, ses mythes et ses dieux. Des mythes et des dieux qui ne vivaient pas seulement dans sa pensée, comme des images mnémoniques sujettes aux troubles de la mémoire, mais qui étaient aussi inscrits dans son corps, comme des mécanismes moteurs, des pas de danses ou des gestes rituels, capables par conséquent plus facilement de se réveiller au roulement sombre des tambours » (Bastide, 1960).

Constituée d'un vaste répertoire de chants accompagnés de rythmes joués par trois tambours et une cloche métallique, la musique, dans le *candomblé*, ordonne et structure tout le déroulement des cérémonies rituelles. Elle est pour cette raison indissociable de son contexte et de ses fonctions liturgiques. Elle est aussi, aux yeux des adeptes, indispensable à l'établissement de liens entre le monde des humains et celui des divinités, autrement dit au déclenchement puis à la conduite de la transe de possession. La musique se situe par conséquent au cœur d'un système qui met en action les représentations symboliques, spirituelles et religieuses de toute la communauté. La transe rituelle du *candomblé* organise gestes convulsifs et cris inarticulés en un ensemble cohérent, les inscrivant dans un espace mythique fortement structuré. Chants, rythmes et danses participent du même discours symbolique, celui d'un « théâtre sacré » où, par une extraordinaire alchimie des sens, chaque élément se trouve transcendé par son interaction avec les autres.

LA TRADITION ANGOLA

Les esclaves amenés au Brésil par les Portugais dès le début du *xvii^e* siècle étaient originaires des côtes du Congo et de l'Angola. Ils servaient de main d'œuvre dans les plantations de canne à sucre et de tabac, tout le long du littoral. Leur contribution linguistique et musicale à la culture brésilienne est énorme (la samba en est un exemple significatif). Toutefois, à Bahia, les traits culturels venus ultérieurement du Bénin et du Nigeria, à l'origine de la tradition Jêje-Nagô, jouissent d'un prestige et d'une suprématie incontestables. Érigée en modèle par de nombreux chercheurs, cette tradition y exerce sur les autres « nations » une domination hégémonique. Parallèlement, force est de constater que le *candomblé de Angola* n'a jusqu'ici fait l'objet que de trop rares études. Malgré l'influence indéniable du modèle Jêje-Nagô, la tradition Angola présente pourtant de nombreuses spécificités ainsi qu'une richesse musicale inexplorée. Valdina Pinto, anthropologue et membre d'un *terreiro* Angola, donne de sa « nation » la définition suivante :

*« Ce que nous appelons aujourd'hui candomblé de « nation » Angola est un ensemble de croyances, de rites et de pratiques créés et réorganisés où prédominent des traits culturels originaires de régions africaines qui, aux *xv^e* et *xv^e* siècles, appartenaient au royaume du Congo. Ce royaume était constitué de nombreux autres royaumes, États et provinces, dont les peuples appartiennent au groupe linguistique bantou.*

Ainsi, la « langue de l'Angola », autrement dit la langue du candomblé de « nation » Angola, est un assemblage de termes provenant principalement des langues kikongo et kimbundu, mais aussi probablement de leurs différents dialectes ainsi que de fragments d'autres langues bantoues. Cette langue est contenue dans les prières, dans les chants rituels, dans le vocabulaire et les expressions utilisées » (Pinto, 1997).

Le candomblé de Angola se distingue en effet par sa langue, ses chants et ses rythmes, qui semblent avoir été particulièrement imperméables à l'influence Jêje-Nagô. Son lien avec la musique du candomblé de caboclo est par contre plus sensible, comme l'attestent par exemple le rythme *cabula*, proche du *samba de caboclo*, ainsi que la présence d'échelles heptatoniques dans les chants.

Le chant, essentiellement monodique, est réparti entre le soliste et le chœur selon deux procédés : antiphonal (le chœur reprend la même partie que le soliste) ou responsorial (le chœur complète la partie du soliste).

Les tambours, joués à mains nues, sont généralement appelés *ngoma* ou *atabaques*. Leur hauteur varie entre 60 cm et 1,20 m. Les fûts des tambours sont fabriqués en dehors de la communauté par des artisans qui fournissent aussi bien les *terreiros* de candomblé que les académies de *capoeira* (lutte stylisée probablement d'origine bantoue). Ensuite, l'ouverture supérieure du tambour est recouverte d'une peau provenant de cabris sacrifiés en l'honneur des divinités. Après un baptême

rituel, les tambours sont alors prêts à remplir leur fonction liturgique.

La formule rythmique de base est fournie par la cloche métallique. Celle-ci peut être simple (*gã*) ou double (*agogô*). Tenue dans une main, elle est percutée à l'aide d'une courte tige de métal. Les chants de la « nation » Angola sont accompagnés par trois rythmes (*toques*) nommés *cabula*, *congo* et *barravento*.

Voici les parties de cloche servant de base à chacun d'entre eux (*chaque rectangle représente une unité minimale, les ronds noirs correspondent aux coups de cloche et les rectangles grisés à la pulsation, matérialisée par les pas de danse*) :

Cabula



Cycle comprenant 16 unités minimales, avec découpe binaire. Ce rythme est parfois appelé *cabila* ou *manjola*.

Congo



Cycle comprenant 16 unités minimales, avec découpe binaire. Ce rythme, qui suit un schéma de *clave* caractéristique, est parfois appelé *congo de ouro*.

Barravento



Cycle comprenant 12 unités minimales, avec découpe ternaire. L'asymétrie (5+7 ou 7+5) qui sous-tend cette formule témoigne de son origine africaine.

Ces trois formules rythmiques servent de base aux parties exécutées par les tambours. Le petit (*lê*) et le moyen (*rumpi*) réalisent chacun un ostinato sur le même cycle rythmique que celui de la cloche. Le grand tambour (*rum*) dispose d'une plus grande liberté rythmique, restreinte toutefois par les nombreuses contraintes rituelles liées à son usage. De coutume, seul le plus expérimenté des tambourinaires (*alabê*) peut en jouer. Il a pour mission de diriger les évolutions chorégraphiques des initiés en transe grâce à l'usage approprié de séquences rythmiques préétablies. C'est donc plus dans le choix de telle ou telle séquence à un moment déterminé de la performance que réside l'espace de liberté et d'« improvisation » du tambourinaire que dans la création spontanée de figures inédites.

Dans ces trois rythmes, l'ensemble des parties instrumentales fait ressortir une ambivalence provenant notamment de la tension entre le mètre et le rythme (contramétricité), phénomène caractéristique des musiques africaines et afro-américaines.

LA COMMUNAUTÉ RELIGIEUSE

Le *terreiro* Tumba Junçara est le plus ancien lieu de culte de tradition Angola de la ville de Salvador. Initiée depuis son enfance, Iraldes Maria da Cunha en assure depuis huit ans la direction. En raison de son prestige et de sa connaissance extraordinaire du répertoire de chants, elle est très souvent sollicitée afin de diriger les cérémonies rituelles dans des *terreiros*

spirituellement affiliés au sien. C'est le cas du Tumbenganga Junçara, fondé par le *pai de santo* (chef spirituel de la communauté) Renato dos Santos, dans lequel a été enregistrée cette cérémonie.

Chaque année est organisé un cycle de « fêtes » destiné à célébrer l'ensemble des divinités. Chacune de ces « fêtes » est en principe consacrée à une divinité particulière, que l'on nomme à cette occasion *dono da festa* (« patron de la fête »), ce qui n'empêche pas à d'autres divinités de se manifester au cours de la cérémonie.

La « fête » se tient dans le *barracão*, pièce principale du *terreiro*. Elle débute en général entre 21 heures et 22 heures, mais les préparatifs qui lui sont nécessairement associés commencent la nuit précédente et se poursuivent toute la journée. Le *barracão* est décoré pour l'occasion aux couleurs du *dono da festa*. Les tambours, eux aussi, sont parés à l'aide d'un tissu nommé *ojá*. Les fidèles et les visiteurs sont répartis de part et d'autre de la pièce, hommes et femmes séparés. Les tambourinaires prennent place dans l'espace réservé aux instruments. La cérémonie peut alors commencer.

LA CÉRÉMONIE

Deuxième d'un cycle de trois cérémonies consacrées à Gogombira, dieu de la chasse, cette « fête » a eu lieu dans la nuit du 27 au 28 mars 1999. Cet enregistrement constitue un témoignage vivant des chants et des rythmes

de la « nation » Angola, recueillis dans leur contexte rituel et festif.

Appel des divinités

Cette première partie de la cérémonie, généralement appelée *xirê*, a pour fonction de rendre hommage une à une aux différentes divinités du panthéon et de les inciter, par une succession préétablie de chants, à se manifester dans l'espace sacré du *barracão*, pièce dans laquelle se tient la cérémonie. Iraldes mène le chant. Les initiés pénètrent en file indienne dans le *barracão* et dansent ensemble dans une ronde menée par le « père-de-saint », chef spirituel de la communauté, en esquissant des pas de danse et des gestes propres à chacune des divinités invoquées. C'est au terme de cette phase de la cérémonie que les transes doivent survenir.

1. Quatre chants pour Insumbo

(rythmes *congo* et *barravento*)

Insumbo est le dieu des maladies contagieuses et plus précisément de la variole. C'est pour cette raison, dit-on, qu'il n'apparaît que revêtu de paille de la tête aux pieds, son corps étant couvert de lésions et de plaies. Très respecté et parfois redouté, il peut aussi bien punir les hommes en leur transmettant la maladie que les en guérir aussitôt. Il est lié à la terre et au culte des morts.

À 2'34" pétards et fusées accompagnent les phases principales de la cérémonie (début du *xirê*, entrées en transe, arrivée des divinités). Ils ont plusieurs fonctions : éloigner certains

esprits maléfiques, signifier au voisinage la tenue de la cérémonie et enfin saluer la venue des divinités. On en lance aussi dès l'aube précédant la « fête », au moment des sacrifices rituels (*matañça*).

2. Trois chants pour Tempo

(rythmes *cabula*, *barravento*)

Le dieu Tempo entretient un lien très particulier avec Insumbo ; certains disent qu'ils sont frères. L'arbre auquel Tempo est identifié se nomme *gameleira branca* (*figus religiosa*). Il correspond à Loko ou Iroko dans la tradition Jêje-Nagô. Herskovits signale ce culte phytolatrique en Afrique comme étant associé à celui des ancêtres. A Bahia, chaque *terreiro* en possède un dans son enceinte, au pied duquel sont disposées des offrandes. Les cérémonies en son honneur ont lieu à l'extérieur du *barracão*.

3. Cinq chants pour Bamburucena

(rythme *congo*)

Bamburucena est la déesse des vents et des tempêtes. Elle est l'épouse de Zazi, dieu de la foudre. Leurs équivalents dans la tradition Ketu sont respectivement Iansã et Xangô. Liée au culte des morts, elle est, dit-on, la seule à pouvoir affronter leurs esprits.

4. Six chants pour Dandalunda

(rythmes *cabula*, *barravento*, *congo*)

Dandalunda est la déesse de la beauté, des fleuves et des rivières. Elle correspond à Oxum, dans les « nations » Ketu et Ijexá.

À 4'27" ce dernier chant, accompagné du rythme *congo*, permet d'apprécier le caractère hétérophonique du chœur. La monodie est « dénaturée » par l'accumulation de voix réalisant un imparfait unisson qui confère incidemment à la ligne mélodique une texture sonore plus riche.

5. Deux chants pour Kayala

(rythme *cabula*)

Dans la tradition Jêje-Nagô, Yemanjá est la déesse des mers. Toute la population de la ville de Salvador lui rend hommage chaque année, le 2 février, au cours d'une merveilleuse fête populaire où les frontières du profane et du sacré disparaissent dans la ferveur et l'allégresse générale. Dans la « nation » Angola, Yemanjá se nomme Kayala, déesse évoquée par les paroles de ces deux chants.

6. Deux chants pour Gazumbá

(rythme *barravento*)

Nanã est la plus vieille déesse du panthéon Ketu. Elle participe, avec Oxalá, de la création du monde. Son équivalent, dans le panthéon Angola, est Gazumbá.

Il est important de noter que très souvent les « *angoleiros* » (membres des congrégations de « nation » Angola) utilisent les noms Ketu pour évoquer leurs propres divinités. Ce phénomène, qui atteste de la popularité et de la suprématie dont jouissent les *orixás* (divinités yoruba) dans la population bahianaise, pose à terme le problème de la préservation du patrimoine Angola.

7. Entrées en transe

Le *xirê* arrive à son terme. Un vieil *ogã* (titre honorifique réservé aux hommes, et notamment aux musiciens) va à présent entonner un chant, appelé *cantiga de fundamento* ou *chamada de santo*, dont la fonction est d'induire la transe. Les entrées en transe sont accompagnées d'acclamations (1'33" : « *Kabiecilê !* », en hommage à Zazi) et d'exhortations de la part des membres de la communauté. Il s'agit d'un moment crucial de la cérémonie.

Ce premier chant (rythme *congo*) est accompagné par un instrument à la fonction rituelle elle aussi très importante, l'*adjá*. Il s'agit d'une cloche à battants internes composée de deux ou trois cônes de tôle argentée ou dorée réunis sur un manche du même métal. Dans chaque cône est accroché un battant de fer. Cette cloche est sacrée ; en principe, seul le chef de la communauté a le droit de l'agiter. À propos de cet instrument, Gisèle Cossard précise : « Elle rythme d'un tintement nerveux toutes les cérémonies publiques ou privées. Le son suffit généralement à faire entrer en transe les initiées. Après avoir été utilisé, l'*adjá* est couché avec précaution devant les offrandes. Recevoir un *adjá* des mains d'une « mère-de-saint » avec mission de l'agiter pendant une cérémonie est un bonheur rare très apprécié des anciennes initiées » (Cossard, 1967). Le pouvoir d'induction de la transe que possède cet instrument provient sans doute de son utilisation pendant l'initiation. En effet, au cours de la réclusion, l'*adjá* est associé à presque toutes les entrées en

transe des novices. Il agit par la suite comme un stimulus sonore très efficace. Dans cet exemple, c'est une ancienne initiée qui l'agite et contribue ainsi à induire les trances. Renato, le « père-de-saint », est à présent possédé par Gogombira, dieu de la chasse.

3'02" : Le cri (*ilá*) matérialise la prise de possession du sujet par la divinité. À chaque divinité correspond un cri spécifique. Celui-ci est poussé par une femme possédée par Zazi, le dieu de la foudre.

3'06" : Ce deuxième chant (rythme *cabula*) a pour fonction de reconduire les initiés en transe dans la pièce secrète où ils vont être vêtus de leurs parures respectives.

Intervalle

Pendant le temps consacré à vêtir les divinités, il y a un moment d'attente dans la salle. Suivant leur humeur ou leurs affinités, Iraïldes et le vieil *ogã* recommencent alors à chanter pour l'une ou l'autre des divinités. Si une ancienne initiée entre en transe, on fera danser sa divinité sans la vêtir des costumes rituels.

8. Deux chants entonnés par l'ogã

(rythme *cabula*)

Ces deux chants accompagnent généralement l'entrée des divinités dans le *barracão*.

9. Deux chants rituels

(rythme *barravento*)

Chants en hommage aux divinités, le premier entonné par Iraïldes, le deuxième par l'ogã.

10. Deux chants pour Gogombira

(rythme *barravento*)

« Patron de la fête », Gogombira est aussi la divinité à laquelle est consacré Renato, chef spirituel de la communauté.

Amalá, offrande de nourriture pour Zazi, dieu de la foudre

L'*amalá* est un plat d'origine yoruba. À Bahia, il se compose de gombos (*quiabos*) et de farine de manioc. Il est consacré au dieu Xangô, dont l'équivalent dans le panthéon Angola est Zazi.

11. Chant pour l'arrivée de Zazi

(rythme *barravento*)

L'initée possédée par Zazi pénètre dans le *barracão* avec sur la tête un large plat en bois contenant l'*amalá*. Son entrée est acclamée par la communauté. Le chant (*chamada de santo*), entonné par Iraïldes, possède un grand pouvoir rituel. Il est dédié à Zazi.

12. Trois chants pour le partage de l'amalá

(rythme *congo*)

Ces trois chants sont précédés d'un cri très puissant poussé par Zazi. Les acclamations redoublent tandis que la nourriture est distribuée aux membres de la congrégation. Une ferveur communautaire s'empare de tous et s'exprime pleinement dans le dernier chant (6'05" : « Ô Zazi-ê, Ô Zazi-a, Ô Zazi-ê mayangolê mayangolá »).

Danses des divinités

Les divinités vont à présent venir danser parmi les hommes, dans une exaltation collective où s'entremêlent spiritualité et sensualité. Les tambourinaires vont être particulièrement sollicités. En effet, comme l'affirme Gisèle Cossard, « *la communication s'établit directement du tambour qui vibre à la divinité qui danse, du rythme au mouvement. L'un et l'autre se fondent. Les cris de joie éclatent, les pétards crépitent, une ferveur intense envahit la communauté* » (Cossard, 1970).

13. Deux chants pour l'arrivée des divinités

Les divinités (Gogombira, Dandalunda, Kayala et Zazi) arrivent dans le *barracão*, chacune d'elles arborant les parures et objets rituels (*ferramentas*) qui la caractérisent. Ces deux chants servent à remercier les divinités de leur présence parmi les fidèles.

14. Trois chants pour Nkosi

(rythme *congo*)

Dans la tradition Angola, Nkosi (parfois orthographié Inkossi) est le dieu de la guerre et le patron des forgerons. Son équivalent dans la « nation » Ketu est Ogum. Bien qu'ici aucun initié ne soit possédé par Nkosi, ces trois chants doivent être chantés en hommage au *pai de santo* de Renato, qui était « fils » de cette divinité.

15. Sept chants pour la danse de Gogombira

Renato danse maintenant au milieu du

barracão, sous les acclamations de l'assistance. Sa gestuelle mime les postures du chasseur armé de son arc. Le deuxième chant, accompagné du rythme *barravento* (1'54" : « *Caça na Aruanda, Coroa, Oxossi é caçador, é Coroa* »), est presque exclusivement en portugais. Cette particularité le rapproche des chants pour les *caboclos*, avec qui Oxossi (dieu de la chasse et « roi » de la « nation » Ketu) et Gogombira entretiennent une étroite relation.

3'00" : trois chants du *xirê*, rythme *cabula*.

5'42" : rythme *barravento*.

7'52" : « *Okê !* », salutation pour Gogombira, accompagnée d'applaudissements.

16. Quatre chants pour la danse de Dandalunda

(rythme *ijexá*)

C'est au tour de Dandalunda de danser, avec grâce et volupté, seule au milieu du *barracão*. Ces quatre chants, issus du répertoire Ketu, sont aujourd'hui en usage dans toutes les « nations » de *candomblé*.

Le rythme *ijexá* utilisé ici sert aussi de base à la musique des groupes carnavalesques nommés *afoxés*. Il a été popularisé par les « Filhos de Gandhi », groupe créé en 1949 et dont 13.000 participants ont défilé en février 1999 dans les rues de la ville. L'un des fondateurs de ce groupe, Negão Dony, par ailleurs célèbre *alabê*, avait pour habitude d'interpréter ces chants au cours des défilés. Cet exemple illustre comme tant d'autres l'influence de la musique du *candomblé* sur les musiques populaires à Bahia.

17. Deux chants pour la danse de Kayala (rythme *cabula*)

Kayala danse en mimant avec ses bras les ondulations de l'océan.

2'20" : « *Odoiá !* », salutation pour Kayala.

18. Trois chants pour la danse de Zazi (rythmes *congo*, *barravento*, *cabula*)

Une vieille initiée entonne trois chants consacrés à Zazi, pendant que celui-ci danse énergiquement au milieu du *barracão*.

1'22" : rythme *barravento* ; nombreuses acclamations en l'honneur du dieu de la foudre.

3'04" : rythme *cabula*. La divinité « répond » à l'appel du chant par un cri caractéristique (3'09").

3'54" : salutations à Zazi (« *Kawo Kabiecilê !* »).

Fin de la cérémonie

Les divinités présentes ont terminé de danser. Iraïldes va maintenant chanter pour Lemba, père ancestral de toutes les divinités du panthéon Angola. C'est en son honneur que toutes les cérémonies doivent se terminer (*encerramento da festa*).

19. Sept chants pour Lemba

2'25" : troisième chant pour Lemba (*barravento* lent). Toute l'assistance chante avec ferveur. Une femme est soudain possédée par Lemba. Celui-ci marche très lentement, courbé sous le poids des ans et de la sagesse.

5'35" : Deux chants (*congo* lent), toujours pour Lemba.

20. Deux chants pour reconduire les divinités

Pendant le premier chant, Lemba recouvert d'un voile blanc tenu par d'anciennes initiées, prend la tête du cortège des divinités qui, une à une, s'apprentent à sortir du *barracão*.

Les divinités sortent maintenant de la salle sous les acclamations de toute l'assistance (3'03") et le tempo s'accélère (3'28"). Le rythme final (4'06") permet une dernière fois aux tambourinaires de faire preuve de leur enthousiasme et de leur virtuosité.

Il est environ une heure du matin. Toute l'assistance est maintenant conviée à partager les nourritures préparées avec grand soin par les initiées avant la cérémonie.

XAVIER VATIN

Repères bibliographiques,
voir page 27.



Cloche double *agogô*.
Double bell (*agogô*).



Danse d'une initiée incarnant la divinité Tempo / Dance of an initiate embodying the deity Tempo



Entrée en transe d'une initiée / Entry into trance of an initiate



Deux initiés en transe / Two initiates in trance



Danse de Gogombira (Oxossi), dieu de la chasse, reconnaissable notamment au petit arc en métal qu'il porte dans la main droite. L'initié à droite de la photo tient la cloche sacrée (*adjá*). / Dance of Gogombira (Oxossi), god of the hunt, who holds in his right hand a small metal bow. The initiate on the right side holds the sacred bell (*adjá*).

CANDOMBLÉ DE ANGOLA

Afro-Brazilian ritual music

It was the 15th of August, 1992. I had been in Brazil for just one hour and found myself before an old man with a piercing look. Pierre Fatumbi Verger, 89 years old at the time, showed me the extraordinary photographs which he had taken in Africa and Brazil during his many years of travels and discoveries. He had become a babalaô, "keeper of secrets", of the cult of Ifá, god of divination in the old Kingdom of Dahomey.

A few days later I took part in a candomblé ritual for the first time. A young boy sitting beside me was suddenly shook by convulsions, started yelling, and began dancing strangely while the singing and drumming built to a fever pitch.

This unforgettable scene was the starting point of my research into this mystical world where, through music, spirituality and sensuality are intermingled. This CD, with its authentic recordings, sheds light on the musical side of one lesser-known candomblé tradition.

Candomblé is the term commonly used in the State of Bahia, in northeast Brazil, to refer to religious groups with ritual practices which come from West Africa. These groups have a belief system based on deities called *santos* (in Portuguese), *orixás* (in Yoruba), *voduns* (in Fon) or *inquices* (from the Bantu word *nkisi*), and rituals involving possession trances, "*which the group members see as the incorporation of the deity within the initiate who is ritually prepared to receive him*" (Costa Lima, 1976).

Candomblé is the result of the contacts between several dominant African cultures which came into contact in Brazil as of the 16th century as a result of the slave trade and can be seen as a cultural synthesis of the mythologies of West Africa. In Bahia, all

congregations worship all the main Yoruba and Fon deities. In Africa on the other hand, one religious centre or even a whole village is generally devoted to the cult of one single deity. Also, many elements from the Bantu cultures of Angola and Congo are to be found in the Brazilian *candomblé*. This gave rise to the term "nation", which is intended to distinguish between the predominant ethnic and cultural origins within a religious community. We thus speak of various "nations" of *candomblé*:

- The Ketu and Ijexá (pronounced: *ijesha*) "nations", associated with the Yoruba language, also known by the generic term Nagô (in Africa, name for the Yoruba used by their Ewe neighbours);

- The Jê "nation" (name for the Ewe used by their Yoruba neighbours), associated with the Fon language;

- The Angola and Congo "nations", associated with the Kimbundo and Kikongo languages.

Today there are very few congregations whose rituals strictly follow the practices of one "nation". After three centuries of slavery, most of them had incorporated liturgical, linguistic and musical elements of other "nations" and some Amerindian beliefs, giving rise to the *candomblé de caboclo*. Catholicism, imposed by the Portuguese on the slaves brought from Africa, paradoxically sustained the transmission of the ancestral African heritage, despite some superficial syncretism. Roger Bastide offers the following explanation:

"Before the modest Catholic altar erected against the wall of the senzala [place where slaves lived], in the flickering light of candles, the blacks could perform their religious tribal dances with impunity. The whites believed them to be dancing to the glory of the Blessed Virgin or the saints, but the Virgin and the saints were no more than masks. The steps of those ritual ballets, whose significance quite escaped the masters, were tracing out on the floor of beaten earth the myths of the orixás or the voduns. The music of the drums abolished distance, bridged oceans, momentarily bringing Africa to life and creating a communion of men in one and the same collective consciousness, in an exaltation that was at once frenetic and controlled" (Bastide, 1978).

Some congregations now claim to be "purely African", a result of the recent reaffricanisation or "re-nagôisation" movements, which developed in Salvador (capital of the State of Bahia) in the 1970's. Although it was prohibited and repressed until 1976, *candomblé* then quickly moved from an underground existence to a degree of official recognition. Despite the recent "competition" from countless Protestant-inspired churches which have sought to diabolise the African origin cults in order to gain converts, the *Federação Baiana do Culto Afro-Brasileiro* (Bahian Afro-Brazilian Religious Federation), founded in 1946, now includes some 3800 *terreiros* (places of worship).

Thanks to its roots in Afro-Brazilian culture and its extraordinary vitality, *candomblé* has always managed to survive the various attacks which it suffered. As Roger Bastide writes:

"Slavery split African global societies along a fluctuating line which, broadly speaking, separated the world of symbols, collective representations, and values from the world of social structures and their morphological bases. As his lineages, clans, village communities, or kingdoms were destroyed, the African clung more and more tenaciously to what remained to him of his native country, to the one treasure he had been able to bring with him – his myths and his gods. They lived on in his mind as mnemonic images subject to the vagaries of memory, but they were also inscribed in his body in the form of motor responses, dance steps or ritual movements, instantly aroused by the dull throbbing of drums" (Bastide, 1978).

The music of *candomblé*, which includes a vast repertoire of songs accompanied by rhythms played on three drums and a metallic bell, structures all of the ritual ceremonies. It therefore cannot be dissociated from its context and liturgical functions. The adepts also consider the music essential for establishing contact between humans and their deities, or in other words triggering and driving the possession trance. The music is thus at the heart of a system involving the symbolic, spiritual and religious perceptions of the whole community. The ritual trance of *candomblé* organizes convulsive gestures and inarticulate cries in a consistent movement, integrated within a highly structured mythical space. The songs, rhythms and dances come together in the same symbolic space of a "sacred theatre" where each element is transcended by its interaction with the others, in an outstanding alchemy of the senses.

THE ANGOLA TRADITION

The slaves brought to Brazil by the Portuguese starting from the beginning of the 17th century came from Congo and Angola. They worked on sugar cane and tobacco plantations all along the coast. Their linguistic and musical contribution to Brazilian culture is enormous (*samba* is one important example). In Bahia however, the cultural aspects which arrived later from Benin and Nigeria and which gave rise to the Jêje-Nagô tradition are predominant and the most prestigious. This tradition

was used as a model by many researchers and it had, and it still has, a dominant influence on the other "nations". The *candomblé de Angola* however, has been very little studied. Despite the clear influence of the Jêje-Nagô model, the Angola tradition has many specific features and unexplored musical treasures. Valdina Pinto, anthropologist and member of an Angola *terreiro*, defines her "nation" in the following way:

"What we call today the candomblé of the Angola "nation" is a set of recreated and reorganised beliefs, rites and practices with its predominant cultural traits coming from the African regions which were part of the kingdom of Congo in the 15th and 16th centuries. This kingdom was composed of many other kingdoms, states and provinces of peoples from the Bantu linguistic group. The "Angola language", in other words the language of the Angola "nation" candomblé, is a set of terms mostly from the Kikongo and Kimbundu languages, but probably also from their various dialects and fragments of other Bantu languages. This language and its vocabulary and expressions are used in the prayers and ritual songs" (Pinto, 1992).

The *candomblé de Angola* is thus distinguished by its language, songs and rhythms, which seem to have been particularly impermeable to Jêje-Nagô influences. Its link with the music of the *candomblé de caboclo* is more significant however, as can be seen from the *cabula* rhythm, which is close to the *samba de caboclo*, as well as the use of heptatonic scales in its songs.

The singing, mostly monodic, is divided between a soloist and chorus in one of two ways: antiphonal singing (the chorus repeats the line of the soloist) or responsorial singing (the chorus finishes the soloist's line).

The drums, played with the hands, are usually called *ngoma* or *atabaques*, and they are between 60 and 120 centimetres high. The barrels of the drums are made outside the community by artisans who supply the *candomblé terreiros* and the *capoeira* schools (stylised wrestling, probably of Bantu origin). The upper opening of the drum is covered with the skin of a kid sacrificed in honour of the gods. After a ritual baptism, the drums are ready to fulfil their liturgical function.

The basic rhythmic pattern is given by the metallic bell. This bell may be single (*gã*) or double (*agogô*). It is held in the hand and struck with a short metal rod.

The songs of the Angola "nation" are accompanied by three rhythms (*toques*) called *cabula*, *congo* and *barravento*. Shown below are the bell parts which are the basis for each of them (*each rectangle represents one minimal unit, the black dots indicate the striking of the bell and the grey rectangles give the beat, which is determined by the dance steps*):

Cabula



Cycle of 16 minimal units with binary division. This rhythm is sometimes called *cabila* or *manjola*.

Congo



Cycle of 16 minimal units with binary division. This rhythm, which follows the characteristic *clave* scheme, is sometimes called *congo de ouro*.

Barravento



Cycle of 12 minimal units, with ternary division. The asymmetry (5+7 or 7+5) which underlies this pattern bears witness to its African origin.

These three rhythmic patterns are the basis for the parts played by the drums. The small drum (*lê*) and the medium drum (*rumpi*) each do an ostinato on the same rhythmic cycle as that of the bell. The large drum (*rum*) has greater rhythmic freedom, although it is subject to numerous ritual constraints which govern its use. According to tradition, only the most experienced drummer (*alabê*) can play it. His role is to direct the choreographic development of the initiates who are in a trance through the use of appropriate predetermined rhythmic sequences. The freedom and "improvisation" of the drummer is thus more in the choice of a given sequence at a particular moment rather than spontaneous creation of totally new sequences.

In these three rhythms, all of the instrumental parts bring out an ambivalence which comes from the tension between the metre and the rhythm (contrametricity), a phenomenon

which is characteristic of African and Afro-American music.

THE RELIGIOUS COMMUNITY

The Tumba Junçara *terreiro* is the oldest place of worship of the Angola tradition in the city of Salvador. An initiate since her childhood, Iraíldes Maria da Cunha has been its spiritual leader for eight years. Because of her prestige and her excellent knowledge of the musical repertoire, she is often called on to lead ritual ceremonies at *terreiros* which are spiritually affiliated with hers. This is the case for Tumbenganga Junçara, founded by the *pai de santo* ("father of saint" or spiritual leader of the community) Renato dos Santos, where this ceremony was recorded.

Every year there is a cycle of "feasts" in honour of the various gods. Each of these "feasts" is theoretically devoted to one particular god, who is referred to as the *dono da festa* ("patron of the feast"), although other gods may also appear during the ceremony.

The ceremony takes place in the *barracão*, the main room of the *terreiro*. It usually begins between 9 and 10 in the evening, but the necessary preparations begin the night before and continue throughout the day. The *barracão* is decorated for the occasion with the colours of the *dono da festa*. The drums are also adorned with cloth called *ojá*. The faithful and visitors are divided on either side of the room, with men and women in separate areas. The drummers take their places in the area reser-

ved for the instruments. The ceremony can now begin.

THE CEREMONY

This "feast", the second of a cycle of three ceremonies devoted to Gogombira, god of the hunt, took place on the night of 27 to 28 March 1999. This live recording bears witness to the songs and rhythms of the Angola "nation", recorded in their ritual and festive context.

Call to the deities

This first part of the ceremony, usually called *xirê*, pays homage to each of the deities in the pantheon one by one and encourages them, with a pre-set series of songs, to appear within the ritual space of the *barracão*, the room in which the ceremony takes place. Iraíldes leads the singing. The initiates enter the *barracão* in single file and dance together in a circle led by the "father of saint", the spiritual leader of the community, using dance steps and gestures which are specific to each of the deities invoked. It is at the end of this phase of the ceremony that the trances should occur.

1. Four songs for Insumbo

(*congo* and *barravento* rhythms)

Insumbo is the god of contagious diseases and specifically smallpox. It is said that he only appears covered from head to toe in straw as his body is covered with sores. Greatly respected and sometimes feared, he can punish by

transmitting the illness or cure people of it. He is linked to the earth and the cult of the dead. 2'34": Firecrackers and rockets accompany the main phases of the ceremony (beginning of *xirê*, entry into trance, arrival of the deities). They have several functions: to ward off evil spirits, to indicate to the neighbours that a ceremony is being held, and to celebrate the arrival of the gods. They are also set off at dawn on the day preceding the "feast" during the ritual sacrifices (*matança*).

2. Three songs for Tempo

(*cabula* and *barravento* rhythms)

The god Tempo has a special tie to Insumbo; some say that they are brothers. The tree with which Tempo is identified is called *gameleira branca* (*ficus religiosa*). It corresponds to Loko or Iroko in the Jêje-Nagô tradition. Herskovits mentions that this tree-worship cult in Africa is associated with the cult of ancestors. In Bahia, each *terreiro* has such a tree in its courtyard, and offerings are placed at the foot of this tree. The ceremonies in his honour are held outside the *barracão*.

3. Five songs for Bamburucena

(*congo* rhythm)

Bamburucena is the goddess of winds and storms. She is the wife of Zazi, god of lightning. Their equivalents in the Ketu tradition are, respectively, Iansã and Xangô. Linked with the cult of the dead, she is said to be the only one who can face their spirits.

4. Six songs for Dandalunda

(*cabula*, *barravento* and *congo* rhythms)

Dandalunda is the goddess of beauty, streams and rivers. She corresponds to Oxum, in the Ketu and Ijexá "nations".

4'27": This last song, accompanied by the *congo* rhythm, demonstrates the heterophonic nature of the chorus. The monody is "denatured" by the accumulation of voices singing an imperfect unison, giving the melodic line a richer sound texture.

5. Two songs for Kayala

(*cabula* rhythm)

In the Jêje-Nagô tradition, Yemanjá is the goddess of the seas. The whole population of the city of Salvador pays homage to her each year on February 2, during a marvellous community festival in which the boundaries between the sacred and the secular disappear in the general fervour and jubilation. In the Angola "nation", Yemanjá is called Kayala, the goddess referred to in the words of these two songs.

6. Two songs for Gazumbá

(*barravento* rhythm)

Nanã is the oldest goddess of the Ketu pantheon. She takes part, along with Oxalá, in the creation of the world. Her equivalent in the Angola pantheon is Gazumbá.

It is important to note that very often the "*angoleiros*" (members of the Angola "nation" congregations) use the Ketu names to refer to

their own deities. This phenomenon, which demonstrates the popularity and supremacy of the *orixás* (Yoruba deities) among the Bahian population, could be a threat to the preservation of the Angola heritage.

7. Entry into trance

The *xirê* comes to an end. An elderly *ogã* (honorific title reserved for men, and especially musicians) then begins a song, called *cantiga de fundamento* or *chamada de santo*, which is intended to bring on a trance. The entries into trance are accompanied by cheers (1'33": "*Kabiecilê!*", homage to Zazi) and exhortations from the members of the community. This is a crucial moment in the ceremony.

This first song (*congo* rhythm) is accompanied by an instrument with a ritual function which is also very important, the *adjá*. It is a bell with internal clappers composed of two or three cones of silver- or gold-plated sheet metal joined by a handle of the same metal. An iron clapper hangs in each cone. This bell is sacred; in principle, only the head of the community has the right to use it. Regarding this instrument, Gisèle Cossard mentions: "*It gives a nervous clinking rhythm to all public or private ceremonies. Its sound is usually sufficient to put the initiates into trances. After it is used, the adjá is carefully placed in front of the offerings. Receiving an adjá from the hands of a 'mother of saint' and being allowed to ring it during a ceremony is a rare honour which is*

highly appreciated by the older initiates" (Cossard, 1967). This instrument's power to induce trances is no doubt due to its use during initiation. During the period of reclusion, the *adjá* is almost always present when the novices go into a trance. It then becomes a very effective auditory stimulus. In this example, an older initiate rings the bell and thus contributes to inducing trances. Renato, the "father of saint", is now possessed by Gogombira, god of the hunt.

3'02": The cry (*ilá*) indicates that a person has been possessed by a deity. Each deity has a specific cry. This one is from a woman possessed by Zazi, the god of lightning.

3'06": This second song (*cabula* rhythm) is used to lead the initiates in trances into a secret room where they will be dressed in their respective ritual costumes.

Interval

During the dressing of the deities, there is some waiting time in the main room. According to their mood and affinities, Iraïldes and the elderly *ogã* begin singing for one or another of the various deities. If an initiate goes into a trance, the deity will be made to dance but without putting on a ritual costume.

8. Two songs sung by the *ogã* (*cabula* rhythm)

These two songs generally accompany the entry of the deities into the *barracão*.

9. Two ritual songs

(*barravento* rhythm)

Songs paying homage to the deities, the first started by Iraildes, the second by the *ogã*.

10. Two songs for Gogombira

(*barravento* rhythm)

Gogombira, the "patron of the feast", is also the deity to whom Renato, the spiritual leader of the community, is devoted.

Amalá, ritual offering of food for Zazi, god of lightning

Amalá is a dish of Yoruba origin. In Bahia, it is made from okra (*quiabos*) and manioc flour. It is offered to the god Xangô, whose equivalent in the Angola pantheon is Zazi.

11. Song for the arrival of Zazi

(*barravento* rhythm)

The initiate possessed by Zazi enters the *barracão* with, on his head, a large wooden dish containing the *amalá*. His entrance is cheered by the entire community. The song (*chamada de santo*), started by Iraildes, has great ritual power. It is dedicated to Zazi.

12. Three songs for the sharing of the *amalá* (*congo* rhythm)

These songs are preceded by a very loud cry from Zazi. The cheering intensifies as the food is distributed to the members of the congregation. A collective fervour takes hold and is fully expressed in the last song

(6'05": "Ô Zazi-ê, Ô Zazi-a, Ô Zazi-ê mayango-lê mayangolá").

Dances of the deities

The deities come and dance among the congregation in a collective exaltation blending spirituality and sensuality. The drummers' role is now all important. As Gisèle Cossard states, "*communication is established directly from the drum which vibrates to the deity who dances, from rhythm to movement. Both come together. Cries of joy are heard, firecrackers explode, an intense fervour invades the community*" (Cossard, 1970).

13. Two songs for the arrival of the deities

The deities (Gogombira, Dandalunda, Kayala and Zazi) arrive in the *barracão* wearing the costumes and ritual objects (*ferramentas*) which characterise them. These two songs give thanks to the deities for their presence among the faithful.

14. Three songs for Nkosi

(*congo* rhythm)

In the Angola tradition, Nkosi (sometimes spelled Inkossi) is the god of war and the patron of blacksmiths. His equivalent in the Ketu "nation" is Ogum. Although in this case no one is possessed by Nkosi, these three songs must be sung in homage to Renato's spiritual leader, who was the "son" of this deity.

15. Seven songs for Gogombira

Renato now dances in the middle of the *barração* to the cheers of those present. His gestures mimic the postures of a hunter armed with his bow. The second song, accompanied by the *barravento* rhythm (1'54": "*Caça na Aruanda, Coroa, Oxossi é caçador, é Coroa*"), is almost exclusively in Portuguese. This is a similarity with the songs for the *caboclos*, with whom Oxossi (god of the hunt and "king" of the Ketu "nation") and Gogombira have a close relationship.

3'00": Three *xirê* songs, *cabula* rhythm.

5'42": *barravento* rhythm.

7'52": "*Okê!*", greeting for Gogombira, accompanied by applause.

16. Four songs for Dandalunda

(*ijexá* rhythm)

It is Dandalunda's turn to dance, with grace and sensuality, alone in the middle of the *barração*. These four songs from the Ketu repertoire are now used by all of the *candomblé* "nations".

The *ijexá* rhythm used here is also the basis for the music of carnival groups called *afoxés*. It was popularised by the "Filhos de Gandhi", a group founded in 1949 which had a parade with more than 13,000 participants in the streets of the city in February 1999. One of the founders of this group, Negão Dony, also a well-known *alabê*, would sing these songs during the parades. This example is just one of many which illustrates

the influence of *candomblé* music on popular music in Bahia.

17. Two songs for Kayala

(*cabula* rhythm)

Kayala dances, using her arms to mimic the ocean waves.

2'20": "*Odoiá!*", greeting for Kayala.

18. Three songs for Zazi

(*congo*, *barravento* and *cabula* rhythms)

An elderly woman initiate sings three songs dedicated to Zazi as he dances energetically in the middle of the *barracão*.

1'22": *Barravento* rhythm; numerous cheers in honour of the god of lightning.

3'04": *Cabula* rhythm. The deity "responds" to the call of the song by a characteristic cry (3'09").

3'54": Greetings for Zazi ("*Kawo Kabiecêlê!*").

End of the ceremony

The deities present have finished dancing. Iraldes now sings for Lemba, ancestral father of all of the deities of the Angola pantheon, because the end of any ceremony is always in his honour (*encerramento da festa*).

19. Seven songs for Lemba

2'25": third song for Lemba (slow *barravento*). All present sing with fervour. A woman is suddenly possessed by Lemba. He walks very slowly, bent under the weight of his years and wisdom.

5'35": two songs (slow *congo*), still for Lemba.

20. Two songs for the departure of the deities

During the first song, Lembá, covered with a white veil held by the older initiates, leads the cortege of deities who, one by one, prepare to leave the *barracão*.

The deities now leave the room to the cheers of all present (3'03") and the tempo accelerates (3'28"). The final rhythm (4'06") allows

the drummers to demonstrate their enthusiasm and virtuosity one last time.

It is now one o'clock in the morning. All present now take part in the meal prepared with great care by the initiates before the ceremony.

XAVIER VATIN

transl. by Frank Kane



REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES / BIBLIOGRAPHY

BASTIDE, Roger

— *Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation*, Paris, PUF, 1960.

— *The African Religions of Brazil*, translated by Helen Sebba, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1978.

COSSARD, Gisèle

— « Musique dans le candomblé », *La musique dans la vie*, Paris, OCORA, 1967, 159-207.

— *Contribution à l'étude des candomblés au Brésil. Le candomblé angola*, Th., Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1970.

COSTA LIMA, Vivaldo da

« O conceito de nação nos candomblés da Bahia », *Afro-Asia*, 12, Salvador, CEAO, juillet 1976, 65-89.

LÜHNING, Angela

Die Musik im Candomblé Nagô-Ketu. Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia, Th., Hamburg, Beiträge zur Ethnomusikologie, Band 24, 1990.

MERRIAM, Alan P.

Songs of the afro-bahian cults. An ethnomusical analysis, Th., Evanston, Northwestern University, 1951.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de

« La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 5, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1992, 53-70.

PINTO, Valdina

« Nação Angola », *Il Encontro de Nações de Candomblé*, Salvador, CEAO, 1997, 43-67.

ROUGET, Gilbert

— *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, (1/1980), 2/1990.

— *Music and trance : a theory of the relations between music and possession*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

VERGER, Pierre Fatumbi

Orisha. Les dieux yoruba en Afrique et au Nouveau Monde, Paris, Métailié, 1982.

CANDOMBLÉ DE ANGOLA

Musique rituelle afro-brésilienne

Afro-Brazilian ritual music

Appel des divinités

- | | | |
|----------------------------------|-------|--------------------------|
| 1. Chants pour Insumbo | 4'58" | 1. Songs for Insumbo |
| 2. Chants pour Tempo | 2'19" | 2. Songs for Tempo |
| 3. Chants pour Bamburucena | 4'16" | 3. Songs for Bamburucena |
| 4. Chants pour Dandalunda | 5'31" | 4. Songs for Dandalunda |
| 5. Chants pour Kayala | 2'28" | 5. Songs for Kayala |
| 6. Chants pour Gazumbá..... | 1'31" | 6. Songs for Gazumbá |
| 7. Entrées en transe | 4'08" | 7. Entry into trance |

Call for the deities

Intervalle

- | | | |
|-----------------------------------|-------|--------------------------|
| 8. Chants pour les divinités..... | 2'12" | 8. Songs for the deities |
| 9. Chants rituels..... | 1'48" | 9. Ritual songs |
| 10. Chants pour Gogombira | 2'01" | 10. Songs for Gogombira |

Interval

Amalá, offrande pour Zazi

- | | | |
|--|-------|--|
| 11. Chant pour l'arrivée de Zazi | 3'12" | 11. Song for the arrival of Zazi |
| 12. Chants pour le partage de l'amalá .. | 2'41" | 12. Songs for the sharing of the amalá |

Amalá, ritual offering for Zazi

Danses des divinités

- | | | |
|---------------------------------|-------|----------------------------|
| 13. Arrivée des divinités | 2'33" | 13. Arrival of the deities |
| 14. Chants pour Nkosi | 2'36" | 14. Songs for Nkosi |
| 15. Danse de Gogombira | 8'10" | 15. Dance of Gogombira |
| 16. Danse de Dandalunda..... | 2'46" | 16. Dance of Dandalunda |
| 17. Danse de Kayala..... | 2'27" | 17. Dance of Kayala |
| 18. Danse de Zazi | 4'15" | 18. Dance of Zazi |

Dances of the deities

Fin de la cérémonie

- | | | |
|-----------------------------|-------|------------------------|
| 19. Chants pour Lemba | 7'51" | 19. Songs for Lemba |
| 20. Chants de sortie | 5'06" | 20. Songs of departure |

End of the ceremony

durée totale.....77'26".....total time