

# B

# E

# N

# I

# N

**BARIBA AND SOMBA MUSIC**  
**MUSIQUE BARIBA ET SOMBA**



**UNESCO**  
UNESCO COLLECTION  
AUIDIS

**MUSIQUES & MUSICIENS** *du* **MONDE**  
**MUSICS & MUSICIANS** *of the* **WORLD**

## BÉNIN

### Bariba and Somba Music

The North of Benin, which was not colonized until the 20th century, appears to have formed a link - both politically and culturally - between what is now known as Nigerian Sudan and Central Sudan: caravan routes along which salt and cola nuts were exchanged and Islam was propagated. It was the path of the great invasions (notably Fulbe) that crossed Borgu; this perhaps accounts for the appearance of a cultural melting-pot it has today.

In this savannah zone with a Sudanese climate, where the elevations are never of any great height, two regions can be distinguished, one of which is a large area of expansion and movement and the other a place of shelter and withdrawal.

The first is dominated by the Bariba, who are the most numerous (they number about 200,000). They are said to have come to Borgu during the great wave of migrations associated with Kisira (a half-legendary figure sometimes represented as a warrior of Muhammad who refused to be converted to Islam), probably from Bornu, at the same time as the founders of the Yoruba kingdoms, and they are thought to have first set up the kingdom of Bussa by forming alliances (chiefly matrimonial) between it and the indigenous chiefs, probably prior to the 15th century. Alliances were established between the Bariba on the one side and the Yoruba, the Hausa, the Songhai, the Mande groups and the indigenous "palaeo-negratic" peoples on the other.

In the 19th century a dominant position among the Bariba as a whole came to be occupied by the chieftaincy of Nikki, which had been founded in the 16th or 17th century by a nobleman from Bussa. Nikki held power over several other chieftaincies that were smaller in extent: Kayama, Paraku, and Kuande, the latter being the one with which we are here concerned. Kuande is said to have been founded at the end of the 18th century by a son of the king of Nikki, Gada, who failed to succeed him on the throne. It was one of the most famous Bariba chieftaincies. Indeed, Kuande was entitled to the use of trumpets, instruments that were a privilege of principalities of high standing, thus demonstrating its independence of Nikki. The kings bore the title of *bangana*, i.e. "buffalo", which they have retained to the present day. In the 19th century they waged wars towards the west, pushing back or subjugating the adjacent populations, as far as the present-day boundaries of Togo. But they came up against the Massif of Atakora (in Bariba "the big mountain", between 400 and 600 meters in height), which they were not able to penetrate. Some of the populations that were forced back took shelter there, in particular those now known as the Somba. A victim of internal rivalries, Kuande suffered a loss of power and influence and was soon subjected to the colonial yoke, after an unsuccessful resistance (1897).

The most prominent features of the aggregate dominated by the Bariba -societies of the "feudal" type- are found in Kuande: a stratification in which birth and prestige combine to determine the social status of groups and individuals. At the top are the Wasangari, the

aristocrats to whom all the other groups are subordinated: the Gando captives, the Fulbe shepherds, the Dendi merchants (of Songhai origin) and the Bariba commonalty. Opportunities of acquiring a higher social position (mainly by means of marriage) exist between the Wasangari on the one hand and the commoners and slaves on the other. The Dendi and the Fulbe, who were converted to Islam, live on the periphery of the dominant society and have their own social hierarchy and value system. But this co-existence without interpenetration must not be thought to conceal the reality of the cultural contacts and influences.

The Somba (who number about 100,000 souls) settled in their present domicile at the end of a process of migration of which the vicissitudes are little known. Having come from the west or the north-west, they probably arrived in the region in the 18th century and did not withdraw to Atakora until some time in the 19th century. Certain myths tell of an ancestor sprung from the earth, while others refer to "little people" who are alleged to have restored the country to the Besorube, the first Somba group to be established.

Nowadays the Somba are a population of peasants, but the role played by hunting in their oral tradition suggests that this was not always the case. They are well known for their architecture. Their houses *tata* resemble small fortified castles, consisting of turrets (used as granaries) connected by walls and terraces.

The differences between the music of the Somba and the music of the Bariba reflect the contrasts in their social organization. Bariba

society, which is extremely rigid and hierarchical, possesses a somewhat static ceremonial music. Professional musicians (various castes of griots) play a leading part; the sole purpose of this music is to enhance the prestige and the pomp surrounding a prince or his dignitaries.

Among the Somba, however, music is a part of everyday life. The repertoire of melodies is very limited but contains a stock of themes large enough to be adapted to suit all the usual situations. Among the Somba there are no griots; everyone takes part in the music and the dancing, the women as well as the men. From this there results a liveliness and a spontaneity that give their art its charm.

### BARIBA MUSIC

#### 1 PRAISE SONG FOR HUNTERS

This song is the "hymn" of the Sasako, a group of half-griots attached to the hunters. It consists of a responsorial chant in which the part of the soloist, here an old man, is lightly ornamented. By its form and subject-matter, this item is a typical example of the vocal music of the Sudanese sahel.

#### 2 MUSIC PLAYED WHEN SETTING OUT FOR A HUNT

The repertoire of the *bohu-guru* consists of a series of melodic patterns corresponding to the coded calls used in hunting, each of which has a precise meaning. Here the person organizing the hunt informs his companions that it is time to start.

Although the shape of the *bohu guru* resembles that of a whistle, the instrument is in fact a sort of elongated ocarina (about 30 cm in length) with a crescent-shaped mouthpiece at the end, two lateral holes in the middle and one hole at the front situated at a point one fifth of the length of the instrument from the (closed) end of the body. It can produce more than six different sounds.

### 3 MUSIC IN PRAISE OF ORU SURU

Oru Suru was the predecessor of the prince who occupied the throne of Kuande when this recording was made. Here the orchestra praises him. Against a rhythmic background supplied by the drums, the trumpets intermittently utter patterns of praise. By using the tonal system of the Bariba language, the *kakaki* are able to reproduce the relevant pitches of the spoken language which, combined with the rhythm in which the words are articulated, really makes it possible for the instruments to speak.

The leader of the trumpet players declaims each praise pattern which is immediately taken up and transposed a semitone higher by the three other *kakaki*.

The orchestra consists of the four *kakaki* (telescopic metal trumpets about 2.20 m. in length), a small hourglass drum, a large hourglass drum, two double-headed cylindrical drums with snares.

### 4 SAMBANI, MUSIC FOR DANCING

The intercultural character of this song, which is also performed by the Sasako, is particularly in evidence because the subject was obviously borrowed from the Fulbe.

"Yokpai, woman of twofold beauty, adorned with Fulbe fetishes.

I'm going to the Fulbe Yaakoba to ask for some milk.

I'm squatting down in front of you, Yokpai.

I'm going to the Fulbe camp.

Yokpai, you're a Fulbe among the Fulbe."

### 5 TARU, MUSIC FOR DANCING

Whistle solo.

The *guru*, instrument used here, is similar to that heard on band 2 but is smaller in size (about 20 cm. long); it has a higher register and a lighter timbre. It is used both in hunting and to accompany certain dances.

### 6 "A POOR MAN HAS NO COUNTRY", a proverb on the talking-drums

An hour-glass shaped drum, three double headed cylindrical drums with snares form this ensemble.

Like the *kakaki* trumpets (Nr. 3) the hour-glass drum can imitate the relative pitch and rhythm of articulation of the spoken language, so as to transmit messages; this is the principle of the talking drums. The Bariba make use of this technique for the expression of words of praise or proverbs; in both cases the words of the drum are inserted as a rhythmical counterpoint on the ostinato formula entrusted to the other percussion instruments.

## SOMBA MUSIC

### 7 DINABA, of the myth of the origins

In this narration, which is here reduced to its simplest form (lasting six minutes as against the longest versions that can take a whole night to perform), the soloist tells the history of the Somba people, combining myths with historical events. He starts with the history of Okpau, the ancestor-founder who brought the Somba to the region they now occupy and urged them to settle on the Atacora Plateau but who, feared on account of the might of his powers, was rejected by his own people and could not take his place in the community until he had suffered a long period of exile and performed a sacrificial ritual that enabled him to renew his association with the values of the group. This narration evokes the calamities that befell the Somba, the continual alternation of dissensions and cleavages and ceremonies of reunion and regrouping that determined the development of the various branches of this people.

Into this myth the soloist inserts recollections dating from the period of resistance to colonization by the French:

"There was a woman in the group of Whites, The villagers were afraid when they saw her because

They thought she was a genie.

The villagers have fled from the white woman. Shame upon those who saved themselves instead of fighting!

But there was a brave who killed nine Whites in the rout."

He then comes back to the saga of Okpau and when he thinks he has related the main points he pronounces the phrase that signals the entry

of the choir, at the same time shaking his rattle: "Who could prevent Okpau from belonging to his own people?

Who could prevent Okpau from remaining alive?"

### 8 SONG FOR GRINDING MILLET

Inside a *tata* two young girls are pounding millet on two grindstones with two round stones; one of them cleans the grain and then hands it to the other who turns it into flour. While doing this they sing a tune that belongs to the repertoire of the verbal contests, competitions that are held annually between Somba villages, in which irony, mockery, sarcasm and derision are the main elements. This song alludes to a badly organized funeral in the opposing village during which a kid's head was stolen.

### 9 MUSOTIE, harvest dance

This music is played in the evenings after work during the season of the grain harvest (December-January); it accompanies a dance in which both men and women take part.

The two flutes weave a melodic motif in counterpoint repeated many times with variations, while the "castanets" maintain a rhythmic ostinato. The "castanets" are made of an upturned pear-shaped bell placed round the second finger and struck against a ring worn on the thumb.

### 10 FUNERAL LAMENT

When a death occurs, the corpse is laid out at once so that it can be placed for a while on the terrace of the house of the deceased person. The house is decorated for this event: multi-

coloured fabrics are hung between the turrets and various implements are placed round the corpse to denote the dead person's function and social status; to these are added offerings of fruit, vegetables and garments. This lying in state lasts for at least one night, but it is not a rare occurrence for it to go on for more than twenty-four hours; during this time the members of the family gather together. The women take turns in chanting laments.

Here the singer calls upon all the related families in turn, using symbolic expressions conveying her own grief as well as her need for help:

"The river is running too high, I cannot cross it..."

#### 11 SONG TO CARRY THE CORPSE

When the time comes to organize a funeral, the body of the deceased is brought down from the terrace and placed on a wattle frame, to which it is also fastened. A group of young people carry it several times through the earthly habitation of the deceased, passing all the houses belonging to members of related families, before taking it to the burial ground. During this long procession the bearers dance incessantly, advancing and stepping back in turns, all the time singing:

"Gently gently! No one may tread on the feet of another;

Let's carry the deceased to his last resting place. If someone treads on your feet you must keep quiet;

Let's carry the deceased to his last resting place."

#### 12 SONG FOR GRINDING KARITE NUTS

Two women, each of whom holds a pestle, are grinding karite nuts in the same mortar. While doing this they sing a brief domestic dialogue in the style of a rhythmic song:

"For whom are you making the karite nut-butter?

It is for my beloved that I am grinding the nuts.

And what does your beloved give you?

At night he comes to shut my door (he is the last to come back to the house to stay with her).

And what does your beloved give you?

He gives me yams..."

## BÉNIN Musiques Bariba et Somba

Le Nord du Bénin, colonisé seulement au XXème siècle, semble avoir joué un rôle de charnière - tant politique que culturel - entre ce qu'il est convenu d'appeler le Soudan nigérien et le Soudan central : routes caravanières au long desquelles le sel et les kolas s'échangeaient et l'Islam se propageait.

Il fut la voie des grandes invasions (Fulbé notamment), qui traversaient le Borgou ; d'où peut-être l'aspect de creuset culturel qu'il revêt aujourd'hui.

Dans cette zone de savane au climat soudanien, où les reliefs ne sont jamais imposants, il convient de distinguer deux régions, l'une qui est un large espace d'extension et de passage, l'autre une aire de refuge et de repliement.

Dans la première dominent les Bariba qui sont les plus nombreux (200.000 environ). Ils seraient arrivés au Borgou dans le grand mouvement de migrations dites de Kisira (personnage semi-légitime dont on fait parfois un guerrier de Mahomet ayant refusé de se convertir à l'Islam), venant probablement du Bornou, en même temps que les fondateurs des royaumes Yorouba, et ils auraient d'abord édifié le royaume de Boussa en y nouant des alliances (principalement matrimoniales) avec les chefs autochtones, probablement avant le XVème siècle. Des alliances furent tissées entre Bariba, d'une part, Yorouba, Haussa, Songhai, groupes Mandé, et populations indigènes «paléo-négritiques» de l'autre.

C'est au XIXème siècle que s'affirmera, au sein de l'ensemble Bariba, la prépondérance de la chefferie de Nikki, fondée au XVIème ou XVIIème siècle par un noble originaire de Boussa. Nikki contrôlait plusieurs autres chefferies de moindre envergure : Kayama, Parakou et, celle qui nous intéresse ici, Kouandé.

Kouandé aurait été établie à la fin du XVIIIème siècle par un fils du roi de Nikki, Gada, qui avait échoué à lui succéder sur le trône. Elle fut l'une des plus prestigieuses chefferies Bariba : Kouandé, en effet, avait droit aux trompettes, instruments réservés aux principautés de haut rang, ce qui manifestait bien son indépendance à l'égard de Nikki. Ses rois portaient le titre de *bangana*, «buffle», qu'ils ont conservé jusqu'à aujourd'hui. Au XIXème siècle, ils guerroyèrent vers l'ouest, repoussant ou soumettant les populations limitrophes, jusqu'aux actuelles frontières du Togo. Ils se heurtèrent cependant au Massif de l'Atakora (en bariba, «la grande montagne» : entre 400 et 600 mètres d'altitude...) qu'ils ne purent pénétrer. Certaines des populations refoulées y trouvèrent refuge, en particulier celles que l'on nomme aujourd'hui les Somba. En proie à des rivalités internes, Kouandé verra diminuer son rayonnement et sera bientôt soumise au joug colonial après une vaine tentative de résistance (1897). Les traits les plus marquants de l'ensemble dominé par les Bariba - sociétés de type «féodal» - se retrouvent à Kouandé : une stratification au sein de laquelle origine et prestige se mêlent pour déterminer le statut social des groupes et des individus. Au sommet se trouvent les Wasangari, aristocrates auxquels sont subordonnés tous les autres groupes : captifs Gando, pasteurs Fulbé, commerçants Dendi (d'origine

Songhai) et roturiers Bariba. Des possibilités d'ascension sociale (principalement par le biais du mariage) existent entre Wasangari d'une part, roturiers et esclaves de l'autre. Dendi et Fulbé, islamisés, vivent en marge de la société dominante et possèdent leur hiérarchie sociale et leur système de valeurs propres. Cette coexistence sans interpénétration ne doit cependant pas masquer la réalité de contacts et d'influences culturelles.

Les Somba (environ 100.000 individus) se sont installés dans leur lieu de résidence actuel au terme d'un processus de migration dont les péripéties sont mal connues. Venus de l'ouest et du nord-ouest, ils sont probablement arrivés dans la région au XVIIIème siècle et ne se seraient repliés dans l'Atakora qu'au cours du XIXème siècle. Certains mythes parlent d'un ancêtre jailli de terre, tandis que d'autres évoquent des «petits hommes» qui auraient remis le pays au Bèsorubé, le groupe le plus anciennement établi des Somba. Les Somba apparaissent aujourd'hui comme un peuple de paysans, mais la place que tient la chasse dans la tradition orale laisse penser que ce ne fut pas toujours le cas. Ils sont fameux pour leur architecture ; leurs maisons *tata* évoquent de petits châteaux-forts ; elles sont composées de tourelles (servant de greniers) reliés par des murs et des terrasses.

Les différences qui existent entre la musique des Somba et celle des Bariba, reflètent les traits opposés de leur organisation sociale. Dans la société Bariba extrêmement hiérarchisée et rigide, se rencontre une musique cérémonielle quelque peu figée. Les musiciens professionnels

(différentes castes de griots) y jouent un rôle prépondérant ; cette musique n'a pour but que de rehausser le prestige et la pompe attachée à la personne du prince ou des dignitaires.

Par contre chez les Somba la musique fait partie de la vie quotidienne. Le répertoire mélodique est très restreint mais dispose d'un ensemble de thèmes suffisamment vaste pour s'adapter à toutes les situations habituelles. Chez les Somba il n'y a pas de griots : tous participent à la musique et à la danse, les femmes aussi bien que les hommes. Il en résulte une vivacité et une spontanéité qui font le charme de leur art.

## MUSIQUE BARIBA

### 1 LOUANGE DES CHASSEURS

Ce chant est l'hymne des Sasako, groupe de semi-griots attachés aux chasseurs. Il consiste en une psalmodie responsoriale où la partie du soliste, ici un vieillard, est légèrement ornementée. Par sa forme comme par le contenu de ses paroles, cette pièce est un exemple typique de la musique vocale du sahel soudanien.

### 2 MUSIQUE POUR LE DÉPART À LA CHASSE

Le répertoire du *bohu guru* consiste en une série de formules mélodiques qui correspondent à des appels codés relatifs à la chasse, ayant chacun une signification précise : ici celui qui organise la chasse avertit ses compagnons qu'il est temps de se mettre en route.

Bien que la forme du *bohu guru* évoque celle d'un sifflet, l'instrument est en réalité une sorte d'ocarina allongé (de 30 cm. environ) à embou-

chure terminale en forme de croissant, doté de deux trous latéraux médians et d'un trou frontal situé à 1/5 de l'extrémité (bouchée) du corps ; il permet de produire plus de six sons différents.

### 3 LOUANGES POUR ORU SURU

Oru Suru fut le prédécesseur du prince sur le trône de Kouandé à l'époque de cet enregistrement. L'orchestre dit ici ses louanges : sur un fond rythmique fourni par les tambours viennent se placer, par intermittence, des formules de célébration énoncées par les trompettes ; en utilisant le système tonal de la langue Bariba, les *kakaki* peuvent ainsi reproduire les hauteurs du langage parlé qui, combinées avec le rythme d'articulation des paroles, permettent de réellement «parler». Le chef des trompettes déclame chaque formule de louange qui est immédiatement reprise - mais transposée un demi-ton plus haut - par les trois autres *kakaki*. L'orchestre consiste en quatre *kakaki* (trompettes métalliques télescopiques de 2m20 de long environ), un petit tambour-sablier, un grand tambour-sablier, deux tambours cylindriques à deux membranes et à timbre.

### 4 SAMBANI, musique de danse

Le caractère transculturel de ce chant, également exécuté par les Sasako, est d'autant plus affirmé, que le thème en est de toute évidence emprunté aux Fulbé :

«Yokpai, femme des deux beautés qui te pares de fétiches Fulbé,  
J'irai demander du lait chez le Fulbé Yaakoba,  
Je m'accroupis devant toi, Yokpai,  
Je m'en vais aller au campement Fulbé,  
Yokpai, tu es une Fulbé parmi les Fulbé.»

### 5 TARU, musique de danse

Solo de sifflet.

Le *guru*, instrument utilisé ici, est semblable à celui entendu page 2, mais, de taille plus petite (20 cm. de long environ), son registre est plus aigu et son timbre plus clair. Il sert aussi bien pour la chasse que pour l'accompagnement de certaines danses.

### 6 «UN PAUVRE N'A PAS DE PAYS», proverbe tambouriné

Un grand tambour-sablier, trois tambours cylindriques à deux membranes et à timbre composent cet ensemble.

Tout comme les trompettes *kakaki* (N° 3), le tambour-sablier peut reproduire les hauteurs pertinentes et le rythme articuloire du langage parlé, pour émettre des messages ; c'est le principe du «langage tambouriné». Les Bariba ont recours à ce procédé pour déclamer soit des louanges, soit des proverbes ; dans un cas comme dans l'autre, les paroles du tambour s'inscrivent toujours en contrepoint rythmique sur une formule ostinato, confiée aux autres instruments à percussion.

## MUSIQUE SOMBA

### 7 DINABA, mythe d'origine

Dans ce récit, réduit ici à sa plus simple expression (six minutes, alors que les versions les plus étendues peuvent durer la nuit entière), le soliste rapporte l'histoire du peuple Somba, mêlant le mythe à des événements historiques. Il conte d'abord l'histoire d'Okpau, l'ancêtre-fondateur qui conduisit les Somba dans la région qu'ils occupent aujourd'hui et les incita à s'installer sur le plateau de l'Atakora, mais qui, redouté à cause de la puissance de ses pouvoirs, fut rejeté par les siens et ne put trouver sa place dans la communauté qu'à la suite d'un long exil et au prix d'un rituel sacrificatoire lui permettant de renouer avec les valeurs du groupe. Ce récit évoque la déchirure qui traverse les Somba, dont les groupes évoluent dans un perpétuel va-et-vient de scissions et de cérémonies de retrouvailles et de regroupements. A l'intérieur de ce mythe, le soliste insère des souvenirs datant de l'époque où se développa la résistance contre la colonisation française :

«Dans le groupe des Blancs, il y avait une femme,

La voyant, les villageois prirent peur, car ils croyaient qu'elle était un génie.

Les villageois ont fui devant la femme blanche. Honte sur ceux qui se sauvèrent au lieu de combattre !

Toutefois, il se trouva un brave pour tuer neuf Blancs

au milieu de la débandade.»

Puis il revient à la saga d'Okpau, et lorsqu'il juge avoir dit l'essentiel, il entame, en agitant son hochet, la phrase qui détermine l'entrée du chœur :

«Qui pouvait empêcher Okpau d'appartenir aux siens ?

Qui pouvait empêcher Okpau de rester vivant ?»

### 8 CHANT POUR MOUDRE LE MIL

Sur deux meules à l'intérieur du *tata* deux jeunes filles écrasent le mil à l'aide de deux pierres rondes : l'une dégrossit le grain puis le passe à la seconde qui le met en farine. Ce faisant, elles chantent un air qui appartient au répertoire des joutes oratoires, compétitions annuelles entre villages Somba, dans lesquelles l'ironie, la moquerie, les sarcasmes et la dérision tiennent la place principale. Ici sont évoquées des funérailles mal organisées par le village adverse, au cours desquelles fut dérobée une tête de cabri...

### 9 MUSOTIE, danse de la moisson

Cette musique se joue à la saison de la récolte des grains (décembre-janvier), le soir après le travail ; elle soutient une danse à laquelle prennent part les hommes et les femmes.

Les deux flûtes tissent en contrepoint un motif mélodique, reproduit de nombreuses fois avec des variations, tandis que les «castagnettes» exécutent un «ostinato» rythmique.

Les «castagnettes» sont faites d'une clochette en forme de poire renversée passée autour du majeur et entresoignée avec un anneau passé autour du pouce.

### 10 LAMENTATIONS FUNÈBRES

Lorsqu'une mort se produit, on fait immédiatement la toilette du défunt, pour que le corps puisse rester exposé durant quelque temps sur

la terrasse de sa maison. Celle-ci est décorée pour la circonstance : des étoffes multicolores sont tendues entre les tourelles et divers instruments sont placés autour du cadavre, pour indiquer sa fonction et son statut social ; des offrandes de fruits, de légumes et de vêtements viennent s'y ajouter.

Cette exposition se prolonge au moins pendant une nuit, mais il n'est pas rare qu'elle excède vingt quatre heures ; pendant ce temps, les membres de la famille se rassemblent. Les femmes, en se relayant, psalmodient des lamentations.

Ici, la chanteuse appelle tour à tour toutes les familles apparentées en utilisant des formules symboliques qui expriment à la fois sa propre souffrance et son besoin d'assistance : «La rivière est trop pleine, je ne puis la traverser...»

### 11 CHANT POUR PORTER LE CADAVRE

Lorsque le moment est venu d'entreprendre les funérailles proprement dites, le corps du défunt est descendu de la terrasse et placé sur une claie à laquelle on l'attache. Porté par des jeunes gens, il effectue plusieurs fois le tour de sa demeure terrestre avant d'être mené vers le cimetière, en passant par toutes les maisons appartenant aux membres des familles apparentées. Durant ce long périple, les porteurs ne cessent de danser, avançant et reculant tour à tour, tout en chantant :

«Doucement, doucement, que personne ne marche sur les pieds d'un autre, et que le défunt soit porté à sa dernière demeure.

Si quelqu'un vous marche sur les pieds, il faut se taire, et que le défunt soit porté à sa dernière demeure.»

### 12 CHANT POUR PILER LES NOIX DE KARITÉ

Deux femmes pilent dans un même mortier des noix de karité, chacune tenant un pilon. Ce faisant, elles chantent un chant rythmé en forme de petit dialogue domestique :

«Toi qui fais le beurre de karité, à qui le destines-tu ?

C'est pour mon amant que je pile.

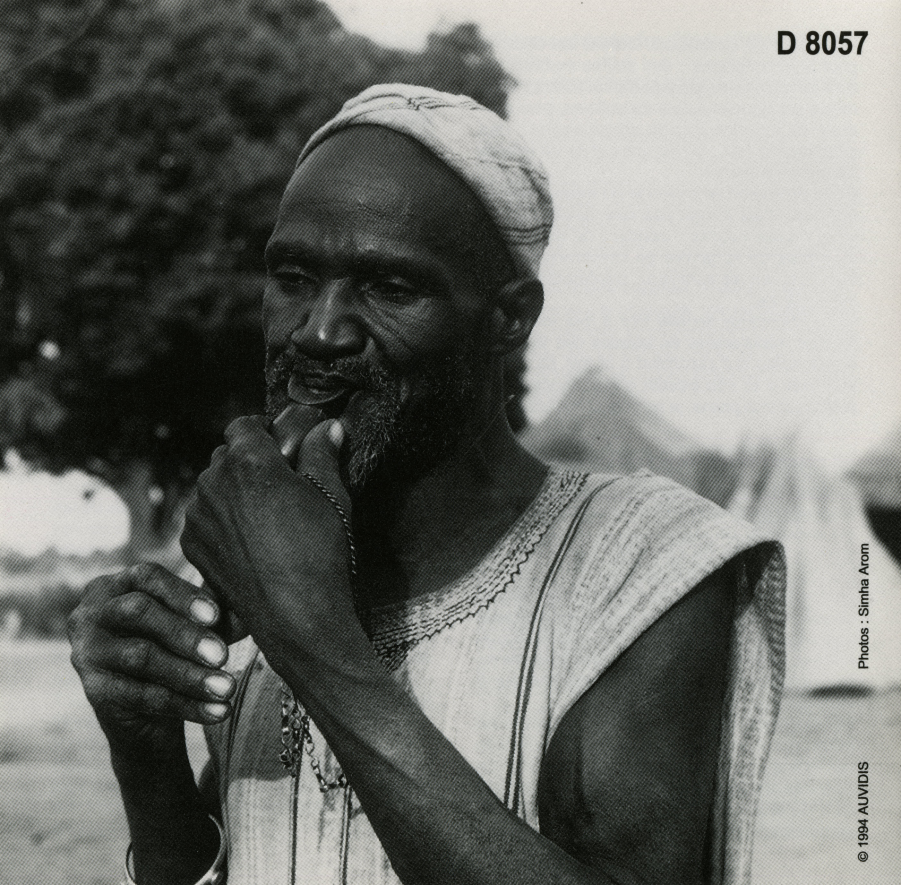
Et que te donne ton amant ?

La nuit il vient fermer ma porte (il est le dernier à rentrer dans la maison, pour demeurer auprès d'elle)

Et que te donne ton amant ?

Il me donne de l'igname...»

D 8057



Photos : Simha Arom

© 1994 ALUVIDIS

COMPACT  
**disc**  
DIGITAL AUDIO

ENGLISH COMMENTARY INSIDE  
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS  
À L'INTÉRIEUR

  
UNESCO COLLECTION  
AUIDIS

D 8057 AD 090

  
3 298490 080573

MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

## BENIN

### Bariba and Somba Music

Recordings & commentary : Simha AROM

#### Bariba Music

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | <i>Praise song for hunters</i><br>Louange des chasseurs                               | 3'52 |
| 2 | <i>Music played when setting out for a hunt</i><br>Musique pour le départ à la chasse | 2'26 |
| 3 | <i>Music in praise of Oru Suru</i><br>Louanges pour Oru Suru                          | 5'53 |
| 4 | <i>Sambani, music for dancing</i><br>Sambani  | 2'40 |
| 5 | <i>Taru, music for dancing</i><br>Taru  | 1'47 |
| 6 | <i>"A poor man has no country"</i><br>"Un pauvre n'a pas de pays"                     | 5'09 |

REISSUE AUIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier, B.P. 94 F-94253  
GENTILLY CEDEX OF THE ALBUM DAHOMÉY (collection "Musical Sources",  
founded by Alain Daniélou) realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR  
COMPARATIVE MUSIC STUDIES AND DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN  
for the

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

## BENIN

### Musiques Bariba et Somba


Enregistrements & commentaire : Simha AROM

#### Somba Music

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 7  | <i>Dinaba, myth of the origins</i><br>Dinaba                                | 6'04 |
| 8  | <i>Song for grinding millet</i><br>Chant pour moudre le mil                 | 5'12 |
| 9  | <i>Musotie, harvest dance</i><br>Musotie, danse de la moisson               | 3'08 |
| 10 | <i>Funeral lament</i><br>Lamentations                                       | 2'06 |
| 11 | <i>Song to carry the corpse</i><br>Chant pour porter le cadavre             | 2'05 |
| 12 | <i>Song for grinding karite nuts</i><br>Chant pour piler les noix de karité | 2'26 |

RÉÉDITION AUIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier, B.P. 94 F-94253  
GENTILLY CEDEX DE L'ALBUM DAHOMÉY (collection "Sources Musicales",  
fondée par Alain Daniélou) réalisé par l'INSTITUT INTERNATIONAL D'ÉTUDES  
COMPARATIVES DE LA MUSIQUE ET DE DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN  
pour le

INTERNATIONAL MUSIC

 CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE  
COUNCIL

43'24

© 1976/1994 AUIDIS / UNESCO

© 1994 AUIDIS / IICMSD / UNESCO

 AUIDIS  
DISTRIBUTION



# Benin

## Bariba and Somba Music

*Musique  
Bariba  
et Somba*



Musical Heritage / Patrimoine Musical



Musics & Musicians of the World / Musiques & Musiciens du Monde





Recording / Enregistrement : 1974  
English commentary inside.  
Commentaire en français à l'intérieur.

naïve  
DISTRIBUTION

## BARIBA AND SOMBA MUSIC / MUSIQUES BARIBA ET SOMBA

Recordings & commentary / Enregistrements & commentaire : Simha Arom

### Bariba Music

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Praise song for hunters .....                  | 3'52 |
|   | <i>Louange des chasseurs</i>                   |      |
| 2 | Music played when setting out for a hunt ..... | 2'26 |
|   | <i>Musique pour le départ à la chasse</i>      |      |
| 3 | Music in praise of Oru Suru .....              | 5'53 |
|   | <i>Louanges pour Oru Suru</i>                  |      |
| 4 | Sambani, music for dancing .....               | 2'40 |
| 5 | Taru, music for dancing .....                  | 1'47 |
| 6 | "A poor man has no country" .....              | 5'09 |
|   | <i>"Un pauvre n'a pas de pays"</i>             |      |

### Somba Music

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 7  | Dinaba, myth of the origins .....          | 6'04 |
| 8  | Song for grinding millet .....             | 5'12 |
|    | <i>Chant pour moudre le mil</i>            |      |
| 9  | Musotie, harvest dance .....               | 3'08 |
|    | <i>Musotie, danse de la moisson</i>        |      |
| 10 | Funeral lament .....                       | 2'06 |
|    | <i>Lamentations</i>                        |      |
| 11 | Song to carry the corpse .....             | 2'05 |
|    | <i>Chant pour porter le cadavre</i>        |      |
| 12 | Song for grinding karite nuts .....        | 2'26 |
|    | <i>Chant pour piler les noix de karité</i> |      |

43'24

REISSUE ■ RÉÉDITION

Reissue AUIDIS of the album Dahomey (Collection "Musical Sources" founded by Alain Daniélou) realized by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD), Berlin for the

Réédition AUIDIS de l'album Dahomey (Collection "Sources Musicales" fondée par Alain Daniélou) réalisé par l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique et de Documentation (IICMSD), Berlin pour le