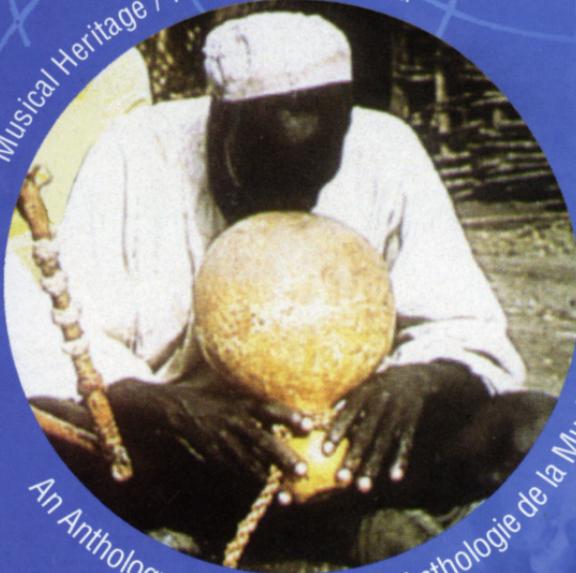


# Sudan

Music of the Blue Nile Province  
The Gumuz Tribe



Musical Heritage / Patrimoine Musical



An Anthology of African Music | Anthologie de la Musique Africaine

*Musique de la  
Province du Nil Bleu  
Tribu des Gumuz*



UNESCO COLLECTION

www.unesco.org.culture/cdmusic

8072

AD 057

naïve  
DISTRIBUTION

3 298490 080726

Recording / Enregistrement : 1980  
 English commentary inside.  
 Commentaire en français à l'intérieur.

## MUSIC OF THE BLUE NILE PROVINCE / THE GUMUZ TRIBE MUSIQUE DE LA PROVINCE DU NIL BLEU / TRIBU DES GUMUZ

Recordings, commentary / Enregistrements, commentaires : Robert Gottlieb

<b>1</b>	<b>NAGARA</b>	Song accompanied by lyre and gourds ..	2'35	
		Chant accompagné par la lyre et des calebasses		
<b>2</b>	<b>KAMALIA</b>	Song accompanied by lyre and gourds ..	5'07	
		Chant accompagné par la lyre et des calebasses		
<b>3</b>	<b>RAYYIS</b>	Ba tum-tum-Ensemble .....	3'25	
		Ensemble Ba tum-tum		
<b>4</b>	<b>WANDIA</b>	Ba tum-tum-Ensemble .....	3'36	
		Ensemble Ba tum-tum		
<b>5</b>	<b>a KOME SCALE / GAMME DES KOME</b>	..4'05		
<b>b</b>	<b>WAYYA</b>	Kome-m'dinga-Ensemble		
		Ensemble de Kome-m'dinga		
<b>6</b>	<b>LAWIJA</b>	Kome-m'dinga-Ensemble .....	5'01	
		Ensemble de Kome-m'dinga		
<b>7</b>	<b>ANDUS GAFA</b>	Gaya song / Chant gaya .....	4'23	
<b>8</b>	<b>DOKAGAZA</b>	Gaya song / Chant gaya .....	3'49	
<b>9</b>	<b>GATASHAK</b>	Gaya song / Chant gaya .....	3'27	
<b>10</b>	<b>SOWA</b>	Nagara ga sisa-Ensemble .....	4'51	
		Ensemble de Nagara ga sisa		
<b>11</b>	<b>MINANA</b>	Nagara ga sisa-Ensemble .....	2'08	
		Ensemble de Nagara ga sisa		
<b>12</b>	<b>IWA</b>	Nagara ga sisa-Ensemble .....	4'51	
		Ensemble de Nagara ga sisa		

47'03

Unesco Series launched by Alain Daniélou and published by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD), Berlin  
 Collection Unesco fondée par Alain Daniélou et réalisée par l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique et de Documentation (IICMSD), Berlin

REISSUE ■ RÉÉDITION

Reissue Auvidis of the album "Sudan—music of the blue nile province -  
 The Gumuz Tribe", Bärenreiter Series,  
 "An anthology of African music" in collaboration with

Réédition Auvidis de l'album "Soudan - musique de la province du nil bleu -  
 Tribu des Gumuz" Collection Bärenreiter,  
 "Anthologie de la musique Africaine" avec la collaboration du

INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL

CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE  
 COUNCIL

MADE IN EEC © 1985/1996 AUVIDIS / UNESCO © 1999 AUVIDIS / UNESCO



# SUDAN

MUSIC OF THE BLUE NILE PROVINCE    MUSIQUE DE LA PROVINCE DU NIL BLEU

*The Gumuz Tribe*  
Tribu des Gumuz



ANTHOLOGIE *de la* MUSIQUE AFRICAINE  
AN ANTHOLOGY *of* AFRICAN MUSIC

**SUDAN / SOUDAN**  
**MUSIC OF THE BLUE NILE PROVINCE**  
**MUSIQUE DE LA PROVINCE DU NIL BLEU**  
The Gumuz Tribe / Tribu des Gumuz

1	<b>Nagara.</b> Song accompanied by lyre and gourds Chant accompagné par la lyre et des calebasses	2'35
2	<b>Kamalia.</b> Song accompanied by lyre and gourds Chant accompagné par la lyre et des calebasses	5'07
3	<b>Rayyis.</b> Ba tum-tum-Ensemble / Ensemble ba tum-tum	3'25
4	<b>Wandia.</b> Ba tum-tum-Ensemble / Ensemble ba tum-tum	3'36
5	<b>a Kome Scale / Gamme des kome</b> <b>b Wayya.</b> Kome-m'dinga-Ensemble / Ensemble de kome-m'dinga	4'05
6	<b>Lawija.</b> Kome-m'dinga-Ensemble / Ensemble de kome-m'dinga	5'01
7	<b>Andus gafa.</b> Gaya song / Chant gaya	4'23
8	<b>Dokagaza.</b> Gaya song / Chant gaya	3'49
9	<b>Gatashak.</b> Gaya song / Chant gaya	3'27
10	<b>Sowa.</b> Nagara ga sisa-Ensemble / Ensemble de nagara ga sisa	4'51
11	<b>Minana.</b> Nagara ga sisa-Ensemble / Ensemble de nagara ga sisa	2'08
12	<b>Iwa.</b> Nagara ga sisa-Ensemble / Ensemble de nagara ga sisa	4'37

Digital mastering realised by Silvio Soave at the studio Medias-Waimes (Belgium)  
Édition numérique et mastérisation réalisées par Silvio Soave au studio Medias-Waimes (Belgique)

**SUDAN**  
**MUSIC OF THE BLUE NILE PROVINCE**  
The Gumuz Tribe

For both economic and political reasons the majority of the Gumuz now living in the Sudan have migrated there over the past several decades. Their traditional homeland occupies the western border regions of Ethiopia, in particular the areas of Lake Tana and Gondar (see map). Today the *Gumuz* language is widely spoken there and in parts of the Blue Nile Province. It is the most extensive language of the Koman group of Nilo-Saharan languages. The recordings for this album were made in December of 1980 in the village of Sheneisha with a Technics-Panasonic RS-686 DS stereo tape recorder, using a single-head stereo microphone. Sheneisha is located approximately 25 kilometers north of the provincial capital of the Blue Nile Province, Ed Damazin (see map 2). The *Gumuz* are comprised of over one hundred different clans. The majority of those living in Sheneisha belong to the *Damagata* clan. Also represented are: *Deishiga*, *Dagana*, *Dabanja*, *Dudumari*, *Dangamaba*, *Zatia*, *Dado-ba*, *Jaguday*, *Kuena* and *Sawarda*. Members from various clans participated in the performances. This variety within a single area is unusual and is a result of the recent migrations to the Sudan. In their former homelands in Ethiopia, these groups lived separately from one another. The musicians of Sheneisha claim that for all clans the music is the same. All perform on the same instruments and use the same musical forms and scales. However, there are substantial differences in the song-texts, musical terminology, and nomenclature. The recorded examples included here illustrate a broad representation of the major types of repertoire. Two principal categories can be distinguished: 1. songs of an intimate nature performed by small groups without drum accompaniment, and 2. larger community-type ensembles which are accompanied by drums. It is generally the custom for the women to do the singing and dancing

whereas the men specialize in playing the instruments. There are, nevertheless, certain categories of repertoire which are performed entirely by women, and others in which the men do the singing as well as the playing of instruments. Although men sing in the large community ensembles, only rarely do they sing in smaller groups, or sing solo.

The repertoire of the *Gumuz* is comprised of a rich variety of forms, and in combination with this variety different scales are used. Three basic types are encountered; the four-tone (tetra tonic) scale, the five-tone (pentatonic) and the six-tone (hexatonic). Of these, the tetra tonic is of central importance, since the other scales are derived from it. A clear distinction must also be made between "scale" and "mode", since three primary modes are distinguished, and the three types of scales apply to only one of these modes.

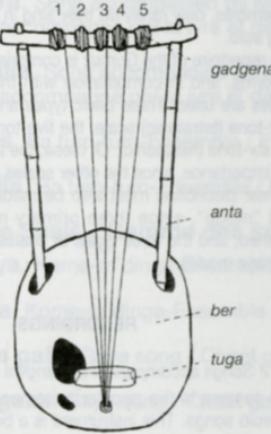
**RECORDINGS**

1 - 2 Songs accompanied by sangwa and gourds

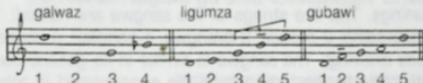
The *sangwa* is the popular accompaniment instrument for solo songs. This instrument is a bowl-shaped lyre. It is made from a hollowed out wooden shell (*lagnet*) and is covered with cow hide (*ber*). The bamboo frame (*anta*) is attached to the shell. The strings are made of hemp and are plucked with the right hand using a plectrum (*be*) made from dried cow skin. Each string is wrapped around the crossbar and tied with heavy cord (*gadgena*). A rotating motion is applied to these to adjust the tunings. The five strings of the *sangwa* are named: 1-*badingding*, 2-*basese*, 3-*bilangwa*, 4-*benzikar*, 5-*badede* (see drawing). The *sangwa* is similar in its general construction to the lyres which are encountered in other

parts of eastern and central Africa (e. g., the Ethiopian *kerar*, the *kibugander* of Kenya, and other varieties found in Uganda and Zaire). Similar instruments are used in the Sudan by the *Shilluk*, *Dinka*, *Nuer* and *Ingesana* tribes<sup>1</sup>. The *Gumuz* instrument most likely was derived from the *kerar* which is widely used in Ethiopia. Like the *sangwa*, the majority of these instruments have five strings which are tuned in accordance with the divisions of the equi-pentatonic scale.

- 1 - *badingding*
- 2 - *basesse*
- 3 - *bilangwa*
- 4 - *benzikar*
- 5 - *badebe*



There are three tunings for the *sangwa*. These correspond to the three modes: *galwaz*, *ligumza*<sup>2</sup>, and *gubawi*. For *ligumza* and *gubawi* all five strings of the *sangwa* are used, for *galwaz* only the first four are used:



Starting with the thumb as the first finger, the numbering indicates the fingers of the left hand which are used to dampen each of the strings. The thumb touches the first string, the forefinger the second, the middle the third, and so forth. With the exception of the higher tuning of the 1st string of *galwaz*, for the other modes, the strings are tuned in ascending sequence. All three of these modes are formed on a tetra-tonic scale. In vocal practices however, the situation varies. For *ligumza* and *galwaz* modes the scales are always tetra-tonic. For *gubawi*, however, either a tetra-tonic, pentatonic or hexa-tonic scale may be used. The pentatonic scale is formed by filling in the larger interval, which, on the *sangwa*, is defined by the 4th and 5th strings, A-D. The hexa-tonic scale is formed by interlocking two tetra-tonic scales together. A notable feature of *ligumza* mode is the division of the interval of the 5th into two equal parts. This is referred to as a "bisected 5th"<sup>3</sup>. The remaining intervals of *ligumza* mode correspond with the equi-pentatonic divisions of the octave. In contrast, the scale of *galwaz* mode is non-equitonal and is comprised of different-sized intervals.

The *sangwa* player indicated that the choice of mode is governed by the mood and expression of the text. *Galwaz*, he indicated, is especially suited to love songs, and *gubawi* to both love songs and sad songs. No explanation is given for *ligumza*. However, based on the variety of texts and the particular modes which are used, the following distinctions are apparent: *Ligumza* mode is used for the less serious and frivolous texts (Nos. 5-6), whereas, *galwaz* is suited to the more abstract texts (No. 2, also No. 10-line c). In opposition to these, *gubawi* mode is used for a greater variety of subject-matter which falls between these two extremes. Three gourds are used to augment the accompaniment of these songs. These are modified specifically for the purpose of forming resonant chambers. In addition to having a hole at the top, each gourd has an additional hole cut out of the opposite end. The player blows into the gourd while holding it in an inverted position. The

large-size gourd (*pina bashaka*) is a modified water jug. The two smaller ones, the medium-size (*pina*) and the small-size (*tula*), are of the type which are used for storing grains or oil. (The *tula* player is sitting behind one of the performers and cannot be seen.)

## 1 NAGARA

The sounds of the drums bring bad news from the village of Nangana. The girl, Nake, was upset by this and refused to eat. Yadila (another girl) wished she owned a goat. "Oh mother, to be soft like the wool of a goat."

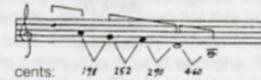
Text<sup>4</sup>: Drums      drums not good      Nangana from  
 a) *nagara*<sup>5</sup> (ayes)    *nagara neko bekowe Nangana mana*  
 cried Nake  
 b) ese Nake  
 (who) refused to eat  
 c) *kogande*  
 Yadila wanted a goat  
 d) *Yadila biwa*    (aye) *jaja*  
 Yadila  
 e) *Yadila*  
 oh mother! to be (like) goat's wool  
 f) *ya yuma*    *deka jajumasa*

The majority of the songs are based on "call and response". This consists of a phrase sung by a solo singer which is answered by a response from the chorus. These phrases are repeated a number of times in specific patterns relating to the lines of the texts. The sequence and arrangement of differently formed phrases result in a variety of symmetrical forms which differ for each song. In this example, the overall scheme is ABCBAB. Section A is comprised of line a (solo) followed by the lines babc (chorus) and this entire phrase is repeated. (The number of repetitions is indicated outside the brackets.) Following this, the B section is comprised of line d (solo) followed by lines dbc (chorus), and so forth...

Form:

A	[a - babc] <sup>2x</sup>
B	[d - dbc] <sup>2x</sup>
C	[e - f] <sup>3x</sup>
B	[d - dbc]
A	[a - babc] <sup>2x</sup>
B	[d - dbc] <sup>2x</sup>

The mode of this song is *gubawi*. The intervals of the tetra-tonic scale correspond with the divisions of the equi-pentatonic scale. The interval D to A is a "gapped" interval from which a note of the pentatonic scale is omitted. All "finalis" tones are shown in square symbols:



The phrases are formed on tetrachords (example 1). The D is frequently stressed as a strong tonal center but the "finalis" comes on the low A, and superimposed on this lower tetrachord are the two higher tetrachords, D-G and A to high D. All these govern the shapes of the phrases. Rhythmic variety is also a prominent feature. Both triple and quintuple timing appear in the solo part. At the same time, hemiola patterns combining triple timing in the *sangwa* (3/8) with duplet timing (6/16) in the gourds are performed. Another striking feature is the forward shift of the timing by the solo singer. Here the rhythmic stresses overlap with the rhythmic stresses in the accompaniment.

## 2 KAMALIA-A colorful species of bird

Kamalia was flying all about. It appeared to a young boy as a butterfly and reminded him of a girl he knew.

Text: Kamalia beautiful  
 a) *Kamalia lajia*  
 moving all about  
 b) *sabeki dunya*<sup>6</sup>

- (as) butterfly (it) appeared to me  
 (c) eburebuda lauwaz kara  
 together with her I knew  
 (d) wayya<sup>7</sup> adam alera

Form:	solo - response
A	[a - a] <sup>2x</sup> [ab - a]
B	[ccd - ccd] <sup>2x</sup>
A	[a - a] [ab - a]
B	[ccd - ccd] <sup>3x</sup> (same as previous A section)
A	(same 2x)
A	(same as first time)
B	(same 5x)

This song is in galwaz mode. The scale is non-equitonal:



The tetrahedron A-E defines the important tonal centers which are spaced a 4th apart (example 2). E, is the "finalis". The sangwa first defines triple meter (3/8). This is reinforced by the *pina bashaka*. At the entry of the soloist the gourds then shift to duple meter. This is established in the B section. Hemiola is more prominent in the various parts and continues to be a major preoccupation in the subsequent sections.

### 3 - 4 Ba tum-tum-ensemble

This ensemble is performed entirely by women. The instrumental combination may be appropriately described as a "kitchen ensemble". The women beat time using a variety of kitchen utensils, such as jugs and drinking vessels made of gourds (see photo 1). The two gourds shown on the right of the photograph are the *gamchania*.

They are used for storing grains or liquids. The large round gourd on the left is the *bisa* which is used for carrying water. The one seen on the left foreground is the *ambara*. This is half of a gourd which is placed on the ground in an inverted position. It is used for drinking. The player in the rear is holding a gourd-rattle which is filled with grains of corn. She is the time-keeper.

### 3 RAYYIS

This song is a recent addition to the *Gumuz* repertoire. It was composed in honor of President Jaafar al Numeiry of the Sudan when he visited some of the *Gumuz* people in the Ed Damazin region.

Text: See! Our leader comes to us  
 a) gama kas rayyis<sup>8</sup> a lauwi

he is like the sun

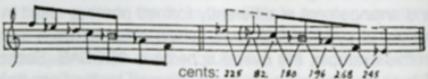
b) ia dend oka

Numeiry comes to us

c) Numeiry a lauwi

Form:	solo - response
A	[abc, abc - abc, abc] <sup>3x</sup>
B	[b - cbc] <sup>5x</sup>
A	
B	
A	
B	

The scale is expanded to hexatonic. This is formed by the overlapping of two *gubawi* pentachords having the "finalis" Bb as the common tone:



An alternate explanation is to consider the Es as completing the *gubawi* scale to form a pentatonic scale. Thus the Db becomes the auxiliary, or "intercalary" note.

The singing frequently overlaps with the beats which are supplied by one woman who shakes the rattle and two others who beat time on the large jugs (*bisa* and *ambara*). The two women playing the smaller jugs (*gamchania*) perform faster rhythmic patterns. They perform the same figurations, but in alternation with each other (example 3a). In the B section, the concluding phrase is formed around a sequence of three descending 5ths: high F to Bb, C to F, and F to low Bb (example 3b). The first part of this phrase relates to the upper *gubawi* pentachord, the middle part to the lower, and the final part again relates to the upper.

### 4 WANDIA

Oh mother, I see a rainbow on the lake. Oh mother, I see (the girl) Nasera on the lake cutting her hair.

Text: Oh mother, on the lake

a) ya yuma li leya

oh mother, oh (a) rainbow on the lake

b) ya yuma ya wandia li leya

oh mother, oh (I see) Nasera on the lake

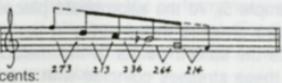
c) ya yuma ya Nasera li leya

cutting (her) hair

d) kerkas beka

Form:	solo - response
A	[abcbcbd - abcbcbd] <sup>2x</sup>
B	[c - bcbd] <sup>3x</sup>
A	[abcbcbd - abcbcbd] <sup>4x</sup>
B	[c - bcbd] <sup>2x</sup> ..... etc.

The pentatonic scale is an expansion of the *gubawi* pentachord:



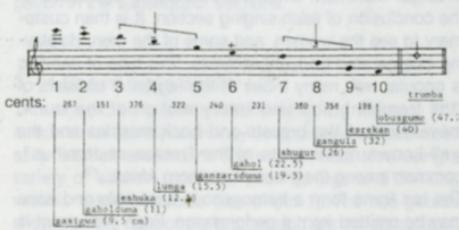
The phrases are formed on tetrachords (example 4). The solo ends the phrase on a descending tetrachord leading to the "finalis", whereas the chorus finishes with an inversion of the tetrachord leading to the "finalis".

### 5 - 6 Kome-m'dinga-ensemble

The instrumental resources of this ensemble include ten end-blown vertical wooden flutes (*kome*) and a large barrel drum (*m'dinga*) (see photo 2 and 5). Its repertoire is intended for light recreation. All people, from the youngest to the oldest, participate in the performances; both in singing and dancing. Compared with the other *Gumuz* repertoire, the texts used for this ensemble are simple and brief. They generally consist of a single line. There are no contrasting A or B sections. The scheme which is followed comprises a sequence of alternating sections. In one, the singing is of greater importance than the dancing. Here the *kome* reinforce the melodic phrases of the singers. In the other, without the singers, the *kome* perform intricate hocket patterns. At the same time the dancing becomes more animated. The dancing is done almost entirely by women, although some of the men and boys do participate in a very informal manner. There are no coordinated group movements. Each person dances in a way which best satisfies its own inclinations. All the dancers circle the *m'dinga* player and move in a clockwise direction. The women use foot-shuffling movements in time with the beats of the *m'dinga*. Maximum emotional intensity is expressed at the conclusion of each singing section. It is then customary to see the women, and some of the men, displaying exaggerated body movements. This type of dancing is popular with many tribes of the region. It consists of "the trembling and undulatory motion of the trunk; movements of the breasts and back muscles and the well-known movements of the "rectus abdominus", common among the tribes of northern Africa..."<sup>9</sup> The ten *kome* form a homogenous ensemble and none may be omitted from a performance. Each instrument is

similar in shape and construction; however, each is different in size and produces a different pitch. Ensembles of this kind are encountered in various parts of central, west, and South Africa.<sup>10</sup> They are also encountered in various parts of western and southern Ethiopia. (In Gurdula, in the Gamo Gofa province, ensembles comprised of fourteen instruments perform.)<sup>11</sup> The shapes of the *kome* and the timbres produced are unusual. Each instrument is tapered, its width gradually diminishes towards the lower end. The inner-bore is also tapered this same way. In addition, a very tiny hole is pierced through the bottom end of each instrument. This is important as it produces the shrill timbre which is considered to be aesthetically pleasing. When played in sequence, the ten *kome* produce a tetratonic scale encompassing a two-octave range. This scale is in *lignumza* mode. Both the 5ths (G to D) are bisected intervals. The intervening pitch (B) is equidistant from these tones. The intervals formed are somewhat larger than a minor 3rd, though smaller than the major 3rd. The following diagram indicates the scale and the name for each of the ten *kome*. This begins with the *gasigwa*, the shortest instrument, and ends with the *obusgume*, the longest (see photo 3). The length of each instrument is indicated in centimeters:

## 5 a KOME<sup>12</sup> SCALE



The last instrument in this sequence is the *trumba* (< Ar. *trumbaita*). This is the signal instrument of the *Gumuz* (see photo 4—the instrument shown is made of aluminum, formerly animal's horn was used). The *trumba* warns of impending danger. It is also used to summon groups for special gatherings. Although not an essential part of the ensemble, it is an important component of the performances. Its primary function is to provide an accompanying fanfare which is sounded at the end of each vocal section. Here the *trumba* gives support to the spontaneous outbursts of emotion which are expressed. The barrel-shaped *m'dinga* is cut from the log of a large tree. The two drum heads are unequal in size. The larger is played with the left hand and produces the deeper sound. Its tuning is generally a 5th lower than the tuning of the smaller head to match the tunings of the *shugur* (7) and the *esrekan* (9). Tuning is done by adjusting the tensions of the leather bands (see photo 5). Except for marriage celebrations, the *m'dinga* is used for all large community performances. Simple rhythmic patterns are played. The left hand provides the basic beat while the right hand performs occasional subdivisions of the beats and some off-beats. In this respect *Gumuz* drumming differs substantially from the improvisatory style of west African drumming.

## b WAYYA

Text: Come with (me) meet me alone (in the) bush  
*wayya*              *milang*    *mila*    *lela*              *umbanda*

The singing is antiphonal. Several groups answer one another back and forth repeating alternating portions of the theme. Following the introduction, the theme is then presented by the *kome* ensemble in elaborate hocket style (example 5). At the appropriate places in timing, stresses are given to those notes in particular which emphasize the salient points of the melodic contour. Some of these stresses coincide with the beat. More

typically, however, the stresses are either anticipated or delayed resulting in a highly syncopated style. The combining of instruments in groups of two is also characteristic: *kome* 1 & 5 and 4 & 8 perform in octaves, whereas the remaining *kome*, 2 & 3, 6 & 7, and 9 & 10, each form a rhythmically opposed pair with the separate parts interlocking. These performance techniques are similar to Indonesian practices. Correlations between the musical scales and instruments of Indonesia and those of Africa have already been noted.<sup>13</sup> It may therefore be more than mere coincidence that the rhythmic practices of this ensemble closely resemble the Balinese *kotékan* style.<sup>14</sup>

## 6 LAWIJA

This song was composed in honor of a former governor of the Blue Nile province who had been sympathetic and helpful to the *Gumuz* who settled in the Ed Damazin region.

Text: Lawija comes to the Damazin  
*Lawija wayya*    *le Damazin*

The opening phrase of the solo singer is a free elaboration of the principle theme.

The coastal regions of East Africa formerly experienced strong cultural ties with India and Indonesia.<sup>15</sup> It is therefore likely that the word *gaya* (lit. "song" in *Gumuz*) may come from the Sanskrit word *gaya* which has the same meaning. *M'dinga* may also be derived from the Sanskrit *mrdanga*, the drum of South India. Although larger in size, the *m'dinga* has the same shape and form as the *mrdanga*. Both instruments are performed in the same manner with the drum placed in a horizontal position and the player striking it with his hands. Also included in *gaya* performances are the signal-type instruments, the *trumba* and the *nagara* kettledrums (< Ar. *naqqāra*, see photo 6). These drums are encountered in various parts of the Muslim world; in North Africa, the Middle East and North India. The sounds produced are loud and piercing. In former times this feature was particularly important since the two drums were slung across the backs of camels and horses and carried into battle for the specific purpose of frightening the enemy. The *Gumuz* drums most likely came from the *Amhara* kettledrums of Ethiopia.<sup>16</sup> The *nagara* are played using hard wooden sticks with upturned ends. The *Gumuz* sticks (*ja*) are also fashioned in this way. The bodies of the drums, like many of the Arabic instruments, are made of clay. The heads are made from cow hide and are tied with leather thongs. The larger drum (*sarma*) is played with the stick held in the left hand, the smaller drum (*duma*) with the right. The *nagara* are not used for the first performance (No. 7), but only in the following two (Nos. 8 and 9).

All *gaya* performances are comprised of two principal sections, A and B. (In both these sections the "solo call and response" is used.) Following this, a refrain section is added. This is sung only by the chorus and is repeated many times. The refrains form marked contrasts with the A and B sections. They add a new dimension to the meaning of the texts. The expression is either one of greater emotional intensity, or one having symbolic significance. The significance of this contrasting subject-matter is reinforced by numerous repetitions.

## 7 ANDUS GAFA-A funeral song

Text: Weep women this night

a) andus gafa shamanjiga

be sad (and) mourn

b) bedasha mashingala

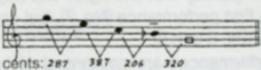
prepare (the) grave. Oh father cry (for our) homeland

c) ambos hola ya biba eses andea

Form: solo - response

A	[a - b] 3x
B	[c - cb]
A	[a - b]
B	[c - cb]
refrain	[b] 10x
A	[a - b] 3x
B	[c - cb] 2x
refrain	[b] 10x
A	[a - b] 2x
B	[c - cb] 3x
refrain	[b] ..... etc.

The rhythmic and melodic features of the refrains are also different. In contrast with the extended melismas of the A and B sections, the refrain phrases are syllabic and rhythmically concise. In contrast with the wider ranges in the A and B sections, the phrases of the refrains are narrow (example 6). For all gaya repertoire the scales are non-equitonal. These correspond closely with the intervals of the "average" Indonesian *pelog* scale<sup>17</sup>. This song uses a tetratonic scale:



## 8 DOKAGAZA-Sung during times of pestilence

Text: Listen stranger to my speech. Stay! do not leave  
a) gaseo dokagaza dua samma gawaja umanbebaga

Oh father! Brother is dead. My son return (to me)

b) ya babia dibia+ yamashar dua dumna dashekwa

(from) water I (am) sick (with) infection

c) tote le murida<sup>18</sup> neseaya

Notable features are the overlapping phrases of the solo and chorus sections. While dancing, some of the women are heard chanting the phrase *kacha kamanja* (lit. "bee's honey"). This is an expression of optimism and is meant to signify "all will be well". This phrase is particularly prominent in the first refrain section.

Form:

	solo - response	
A	[a - a] <sup>2x</sup>	..... overlapping phrases
B	[b - bc]	..... overlapping phrases
A	[a - a]	
B	[b - bc]	
refrain	[c] <sup>9x</sup>	"kacha kamanja"
A	[a - a] <sup>2x</sup>	
B	[b - bc]	
refrain	[c] <sup>9x</sup>	
A	[a - a] <sup>2x</sup>	
B	[b - bc]	
refrain	[c] <sup>7x</sup>	
A	[a - a] <sup>2x</sup>	
B	[b - bc]	
refrain	[c] <sup>6x</sup>	..... etc.

The response phrases are sung simultaneously in syllabic and melismatic styles. The *nagara* performs a series of strokes which, to begin with, coincide with the rhythmic pulses of the chorus and *m'dinga*. Following this, a series of short-long rhythmic motives are performed in more compressed time-patterns. These patterns form minute cross-rhythms with the *m'dinga*. The refrain phrase forms a hemiola pattern: three beats of the singers are combined with two of the *m'dinga*. The scale is non-equitonal:



## 9 GATASHAK-A war song

Text: Father Gatashak (is) making trouble in Gondar<sup>19</sup>

a) babia Gatashak ambid manja na Gondara

(the) shrieking (of the) blackbird on Durmwa (hill)

b) bese koraga na Durmwa

birds circling round and round

kila sibagar dokoe

making noise

c) bamore

(the) tail of hyena is long

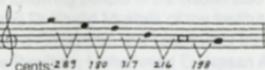
d) nawa elpa singa

The dimensions of the form are expanded. In addition to the repetitions of the entire A and B sections, a double refrain is used.

Form:

	solo - response
A	[a - a] <sup>2x</sup>
B	[b - bc]
refrain	[c] <sup>8x</sup>
	[d] <sup>8x</sup>
A	[a - a] <sup>2x</sup>
B	[b - bc]
A	[a - a] <sup>2x</sup>
B	[b - bc]
refrain	[c] <sup>8x</sup>
	[d] <sup>8x</sup>
	(same repeated)

The refrain phrase combines five beats with four of the *m'dinga* (example 7). The non-equitonal pentatonic scale may also relate to the *pelog* scale:



small gourds filled with pebbles (see photo 7). In addition to the singers, two women play the *nagara* drums. They do so using their hands rather than the sticks which are only used by the men (see photo 8).

## 10 SOWA

This is a combination of a medicine and animal dance. The solo dancer is a healer who wields a whip for warding off the evil spirit which is symbolized by an animal's guts. At the same time she imitates the flying motion of an eagle while moving about within a closed circular area.

Text: Look! the eagle is perched

a) israj sowa nasima

inside Bashaya's compound

b) kal Bashaya nalhosa

eyeing the (animal)'s guts

c) gambeoma kagalunga

A most interesting feature is the change of mode. For lines a and b *gubawi* mode is used, whereas *galwaz* is used for line c which relates to the more abstract part of the text. The modal change which occurs following *galwaz* goes with the next song. At this point the new text is sung. The intention, at first, may have been to combine the two songs without interruption.

Form: solo - response

gubawi	A [abbb - b] 3x
	[b] 4x
refrain	
A	[abbb - b] 3x
	[b] 4x
refrain	
B	[cc - cc] 3x
	[c - c] 3x
galwaz	
B	[cc - cc] 4x
	[c - c] 2x
B	[cc - cc] 4x
	[c - c] 2x

## 10 - 12 Nagara ga sisa (drums and bells)

This form of repertoire features mimetic dances. The performances are done entirely by women. The principal performer is a solo dancer who is ornately decorated with waist bells (*walwala*) and ankle bells (*sisa*). The former are made of brass, whereas the later are made from

The following scale forms apply to the A and B sections:



### 11 MINANA-A girl's name

Text: Minana descended the hill

a) *Minana tokana bala*

(with) *Gangula returning in the rain*

b) *Gangula awakas komisu*

They walked (together) returning in the rain

c) *yem bowa awakas komisu*

Form:

A solo - response

[abbc - abbc]

[abbc - c] <sup>3x</sup>

B [b - c] <sup>3x</sup>

A [abbc - c] <sup>2x</sup>

B [b - c] <sup>5x</sup>

The tetratonic scale contains the bisected fifth which is identified with the *ligumza* mode.



Except for the opening ascending motive, the chorus sings the same phrase as the soloist. Ascending and descending chains of 3rds are prominent features of this mode (example 9).

### 12 IWA-The king of the monkeys

Text: Iwa

a) *Iwa*

(with) white whiskers

b) *ani bapwa*

him I call (who is) sitting under the tree  
c) sa komsharak nunzumara dewa

Form:

A solo - response

--- bcab]

[abac - bcab] <sup>6x</sup>

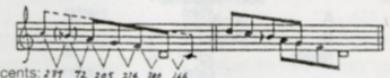
B [a - b] <sup>8x</sup>

A [ac - bcab]

[abac - bcab] <sup>5x</sup>

B [a - b] ..... etc.

The scale is the same form of hexatonic scale which is used for *RAYYIS* (cf. No. 3). Both are formed by overlapping *gubawi* pentachords.



An alternate explanation is to consider the Bb an intercalary note of a pentatonic scale. This final example of *Gumuz* music illustrates, again, those melodic features which are identified with *gubawi* mode. Leaps of 4ths and 5ths are very prominent and these appear as important motifs which outline connecting and overlapping tetrachords and pentachords (example 10).

<sup>1</sup> See *SUDAN. Music of the Blue Nile Province: The Ingessana and Berta Tribes*. (CD AUVIDIS/UNESCO Ref. D 8073).

<sup>2</sup> With the exception of *ligumza*, all other *Gumuz* terminology comes from Sheneisha. This term was used by a sangwa player from the nearby village of Er Roseires. It is used here since the performers at Sheneisha did not indicate a name for this tuning.

<sup>3</sup> This terminology has been suggested by A.M. Jones, *Africa and Indonesia*, Leiden: E.J. Brill, 1964.

<sup>4</sup> The text translations attempt to represent as closely as possible the phonetic characteristics of the words. Except where Arabic words are used, no pronunciation markings are shown. All Arabic words are underlined. Attention has been given to relate each word to its English equivalent by placing each corresponding English word directly over the original. For some texts the sequence of words in the translations may be irregular. In such cases, a brief gloss is included.

<sup>5</sup> *Nagarā* < Arabic: *naqqāra* (see note 6).

<sup>6</sup> *Dunyā*-Ar. "world", "all regions".

<sup>7</sup> *Wayyā*-Eg. Ar. "together with", "come with".

<sup>8</sup> *Rayyis*-Eg. Ar. "leader" < Ar. *ra'i*.

<sup>9</sup> C. Sachs, *World History of Dance*, New York 1965.

<sup>10</sup> See P. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Witwatersrand Univ. Press, 1965.

<sup>11</sup> See Ronald Lah, "Ethiopia", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie, ed., London 1980, vol. 6, p. 270.

<sup>12</sup> *Kome* < Ar. *kūma*, lit. "a group of things".

<sup>13</sup> J. Kunst: "A Musicalic Argument for Relationship between Indonesia-probably Java-and Central Africa", Proceedings of the Musical Association, Session LXII, 1936; the same in German in *Anthropos* XXXI, 1936, p. 131 ff.; also A.M. Jones (see Note 2 above).

<sup>14</sup> See C. McPhee, *Music in Bali*, New Haven: Yale Univ. Press, 1966, p. 163f.

<sup>15</sup> See S. Kumar Chatterji, *India and Ethiopia from the 7th Century B.C.*, Calcutta: Asiatic Society, 1968.

<sup>16</sup> *Nagara* drums were used at the court of the emperors of Gondar. "District governors and emperors announced proclamations by having certain *nagarāt* (kettledrums) beaten to symbolize their authority. Processions of the emperor included 44 such drum pairs, typically slung one on each side of a horse..." (Ronald Lah, op. cit., p. 269).

<sup>17</sup> Jaap Kunst, *Music in Java. Its History, its Theory and its Technique*. E.L. Heins, ed., third edition, vol. 2, The Hague: Martinus Nijhoff, 1973, p. 572-573 (Appendix 61).

<sup>18</sup> *Murida* < Ar. *marid* ("sick").

<sup>19</sup> The capital city of the Begemder province in Ethiopia. This was formerly the capital of Emperor Menelik II.

## ACKNOWLEDGMENTS

Support for this project was received from the Committee on International Exchange of Scholars, Washington D. C., the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin, and the Institute for Music and Drama in Khartoum. The following people in the Sudan also assisted in numerous ways: Mr Stuart Halpine of the U.S. Information Center in Khartoum, and Dr Khalid Mustafa of the Institute of Music and Drama, Dr Mustafa Mubarak and his staff of the Folklore and Research Center in Omdurman, the Directors of the Ministry of Culture and Information office in Ed Damazin, and the Commissioner of the Blue Nile Province, Mohammed El Hassan Awad Al Karim.

## REMERCIEMENTS

Pour ce projet, nous avons bénéficié de l'appui du Committee on International Exchange of Scholars, Washington D.C., de l'Institut international d'études comparatives de la musique et de documentation, Berlin, et de l'Institut de musique et d'art dramatique de Khartoum. Nous remercions également ceux qui, au Soudan, nous ont apporté une aide précieuse : M. Stuart Halpine, de l'US Information Center de Khartoum, M. Khalid Mustafa de l'Institut de musique et d'art dramatique, M. Mustafa Mubarak et ses collaborateurs, du Centre de folklore et de recherche d'Omdurman, les chefs de service du ministère de la culture et le bureau d'information d'Ed Damazin, ainsi que le Commissaire de la province du Nil bleu, M. Mohammed El Hassan Awad Al Karim.

# SOUDAN

## MUSIQUE DE LA PROVINCE DU NIL BLEU

### Tribu des Gumuz

C'est à la fois pour des raisons économiques et politiques que la majorité des *Gumuz* établis actuellement au Soudan ont émigré vers ce pays dans les dernières décennies. Leur pays d'origine se situe dans les régions frontalières ouest de l'Éthiopie, et en particulier aux alentours des lacs Tana et Gondar (voir la carte). Aujourd'hui encore, la langue *gumuz* est largement répandue dans ces régions ainsi que dans certaines parties de la province du Nil bleu. C'est la langue la plus répandue du groupe Koman des langues nilo-sahariennes. Les enregistrements de cet album ont été effectués en décembre 1980 dans le village de Sheneisha sur un Technics-Panasonic RS-686 DS stéréo, avec un micro stéréo à une tête. Sheneisha se trouve à environ 25 km au nord de la capitale de la province du Nil bleu, Ed Damazin (voir la carte 2).

L'éthnie des *Gumuz* se compose de plus de cent clans différents. La majorité de ceux qui vivent à Sheneisha font partie du clan *Dagamata*. Il y a aussi dans le village des membres des clans *Deishiga*, *Dagana*, *Dabanja*, *Dudumari*, *Dangamaba*, *Zatia*, *Dadoba*, *Jaguday*, *Kuena* et *Sawarda*. Les membres de plusieurs clans ont participé aux enregistrements. Il est rare de rencontrer une population aussi bigarrée dans une seule région car dans leur pays d'origine, l'Éthiopie, ces ethnies vivaient séparées, mais ceci s'explique par les migrations récentes en direction du Soudan. Les musiciens de Sheneisha affirment que la musique est la même pour tous les clans. Tous utilisent les mêmes instruments ainsi que les mêmes formes et gammes musicales. Néanmoins, on peut relever des différences notables dans les textes des chants, dans la terminologie musicale et la nomenclature. Les enregistrements présentés ici donnent un vaste aperçu des types principaux du répertoire. On peut distinguer deux catégories fondues :

1. les chants à caractère intime, exécutés par de petits ensembles sans accompagnement de tambour et 2. la musique jouée par de grands ensembles auxquels participe toute la communauté, accompagnés par des tambours. La coutume veut qu'en général, le chant et la danse soient l'affaire des femmes, et que la musique instrumentale soit réservée aux hommes. Néanmoins, certains types du répertoire sont exécutés entièrement par des femmes, dans d'autres, ce sont les hommes qui chantent et jouent des instruments. Les hommes chantent dans les grands ensembles de la communauté, mais rarement en petits groupes, ou encore en solo.

Le répertoire des *Gumuz* comprend une grande variété de formes à laquelle sont associées différentes gammes. Il est formé par trois types de base : la gamme tétratonique, la gamme pentatonique et la gamme de six sons. La plus importante est la gamme de quatre sons, en ce sens que les autres en sont dérivées. Il convient également de faire une distinction nette entre la "gamme" et le "mode", puisque l'on distingue trois modes primaires, et que les trois types de gamme ne s'appliquent qu'à l'un d'entre eux.

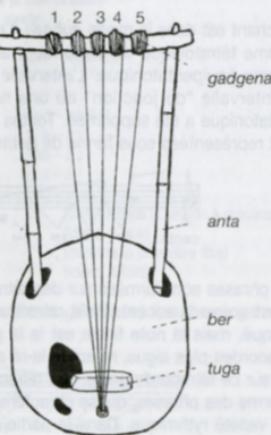
### ENREGISTREMENTS

1 - 2 Chants accompagnés par la sangwa et des calebasses

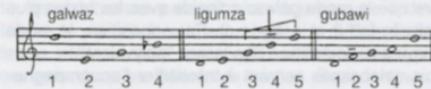
Très populaire, la *sangwa* est un instrument qui sert à accompagner les chants solos. Cette lyre à cinq cordes qui a la forme d'une cuvette circulaire est confectionnée dans une coupe de bois évidée (*lajet*) recouverte de

cuir de vache (*ber*). Le cadre en bambou (*anta*) est attaché à la coupe. Les cordes en chanvre sont pincées de la main droite à l'aide d'un plectre (*be*) en peau de vache séchée. Chaque corde est enroulée autour de la traverse, et maintenue par une ficelle lourde (*gadgena*) ; pour accorder l'instrument, on fait tourner les cordes ainsi fixées. Chacune des cinq cordes de la *sangwa* porte un nom, à savoir : 1-*badingding*, 2-*basese*, 3-*bilangwa*, 4-*benzikar*, 5-*badede* (voir croquis). De par sa conception générale, la *sangwa* est similaire aux lyres rencontrées dans d'autres parties de l'Afrique orientale et centrale (par exemple au *kerar* d'Éthiopie, au *kibugander* du Kenya et à d'autres instruments utilisés en Ouganda et au Zaïre). Au Soudan, les *Shilluk*, les *Dinka*, les *Nuer* et les *Ingessana*<sup>1</sup> ont des instruments analogues. L'instrument des *Gumuz* pour sa part est très probablement issu du *kerar* largement répandu en Éthiopie. Comme la *sangwa*, la plupart de ces instruments ont cinq cordes accordées selon les divisions de la gamme équipentatonique.

- 1 - *badingding*
- 2 - *basese*
- 3 - *bilangwa*
- 4 - *benzikar*
- 5 - *badede*



Il y a pour la *sangwa* trois accords correspondant aux trois modes : *galwaz*, *ligumza*<sup>2</sup> et *gubawi*. Pour les modes *ligumza* et *gubawi*, on utilise les cinq cordes et uniquement les quatre premières pour le mode *galwaz* :



Les chiffres indiquent, en partant du pouce, qui porte le numéro 1, les doigts de la main gauche utilisés pour communiquer à chacune des cordes un son étouffé. Le pouce effleure la première corde, l'index la seconde, le majeur la troisième et ainsi de suite. À l'exception du mode *galwaz*, où la première corde est accordée plus haut, pour les autres modes, les cordes sont accordées selon une succession ascendante. Les trois modes suivent une gamme de quatre sons. Dans la musique vocale cependant, ceci n'est pas toujours le cas. Les modes *ligumza* et *galwaz* reposent toujours sur des gammes de quatre sons alors que dans le cas du *gubawi*, on peut utiliser une gamme de quatre sons, une gamme pentatonique ou une gamme hexatonique. Pour former la gamme pentatonique, on remplit l'intervalle le plus large qui, sur la *sangwa*, est délimité par les quatrième et cinquième cordes, A-D. Quant à la gamme hexatonique, elle résulte d'une combinaison de deux gammes de quatre sons. Le mode *ligumza* se caractérise par la division de l'intervalle de quinte en deux parties égales, ce que l'on appelle la "quinte dédoublée" ("bisected 5th")<sup>3</sup>. Les autres intervalles du mode *ligumza* correspondent aux divisions équipentatoniques de l'octave. Par opposition, les intervalles de la gamme du mode *galwaz* ne sont pas égaux.

Comme l'a précisé le joueur de *sangwa*, le choix du mode est gouverné par l'atmosphère et l'expression du texte. Le mode *galwaz*, dit-il, se prête particulièrement aux chants d'amour, et le mode *gubawi* est adapté à la fois aux chants d'amour et aux chants tristes. En revanche, il ne put nous donner d'explications en ce qui

concerne le mode *lignumza*. Cependant, en considérant la variété des textes et les modes particuliers employés, on peut faire ressortir les distinctions suivantes : le mode *lignumza* est utilisé pour les sujets légers (n°5-6), alors que le mode *galwaz* coïncide avec les textes plus abstraits (n°s 2 et 4, ligne c). Par opposition, le mode *gubawi* est, pourraut-on dire, assez "polyvalent".

Trois calebasses servent à intensifier l'accompagnement de ces chants. Elles sont modifiées de façon à former des chambres de résonance. En plus d'un trou à sa partie supérieure, chacune d'elles a aussi un trou supplémentaire à la base. Le joueur souffle dans la calebasse tout en la tenant à l'envers. La grande calebasse (*pina bashaka*) est un pot à eau transformé. Les deux plus petites (*pina*, de taille moyenne et *tula*, la plus petite) ressemblent aux calebasses utilisées pour conserver du grain ou de l'huile (on ne voit pas le joueur de *tula* qui est assis derrière un exécutant).

## 1 NAGARA

Les sons des tambours apportent de mauvaises nouvelles du village de Nangana. La fillette Nake en était tout retournée et refusait de manger. Yadila (une autre fillette) voulait une chèvre. "Oh, maman, être douce comme la laine d'une chèvre."

Texte<sup>4</sup> : Tambours tambours pas bon Nangana de

a) *nagara*<sup>5</sup> (aye) *nagara neko bekowe Nangana mana*

s'écria Nake

b) ese Nake

(qui) refusa de manger

c) *kogande*

Yadila voulait une chèvre

d) *Yadila biwa* (aye) *jaja*

Yadila

e) *Yadila*

Oh mère ! Être (comme) la laine d'une chèvre

f) *ya yuma* *deka* *jajumasa*

La majorité des chants reposent sur "l'appel et la réponse". Il s'agit d'une phrase chantée par un soliste, à laquelle répond le chœur. Ces phrases sont répétées un certain nombre de fois selon un schéma spécifique correspondant aux différentes lignes des textes. La succession et l'agencement de phrases aux formes différentes aboutissent à une variété de formes symétriques différentes pour chaque chant. Dans cet exemple, le schéma général est ABCBAB. La section A comprend la ligne a (soliste) suivie par les lignes babc (chœur), et cette phrase entière est répétée (le nombre de répétitions est indiqué à l'extérieur des parenthèses). Vient ensuite la section B composée de la ligne d (soliste) suivie des lignes dbc (chœur), et ainsi de suite.

Forme :

A	solo - réponse du chœur [a - babc] 2x
B	[d - dbc] 2x
C	[e - f] 5x
B	[d - dbc]
A	[a - babc] 2x
B	[d - dbc] 2x

Ce chant est dans le mode *gubawi*. Les intervalles de la gamme tétratonique correspondent aux divisions de la gamme équipentatonique. L'intervalle entre ré et la est un intervalle "de jonction" où une note de la gamme pentatonique a été supprimée. Toutes les notes "finales" sont représentées sous forme de petits carrés :



Les phrases sont formées sur des tétracordes (ex. 1). Le ré est souvent accentué s'il constitue un centre tonal marqué, mais la note finale est le la grave, et les deux tétracordes plus aigus, ré-sol et la-ré aigu sont superposés sur ce tétracorde grave. Les tétracordes déterminent la forme des phrases, qui se caractérisent également par leur variété rythmique. Dans la partie solo, le temps est

divisé en unités métriques triples et quintuples. Parallèlement, les instrumentistes suivent des modèles d'hémioïla où les mesures à trois temps de la *sangwa* (3/8) se combinent aux mesures à deux temps (6/16) des calebasses. Un autre trait marquant est l'anticipation du temps par le chanteur soliste. Ici, les accents rythmiques chevauchent les accents rythmiques de l'accompagnement.

## 2 KAMALIA - Espèce d'oiseau multicolore

Le *kamalia* volait de-ci de-là. Il apparut à un jeune garçon sous la forme d'un papillon, lui rappelant une jeune fille qu'il connaît.

Texte : Kamalia joli

a) *Kamalia lalia*

volant de-ci de-là

b) *sabeki dunya*<sup>6</sup>

(c'est sous la forme d'un) papillon (qu'il) apparut devant moi

c) eburebuda lauwaz kara

avec celle que je connaissais

d) *wayya adam aiera*

Forme :

solo - réponse

A [a - a] 2x

[ab - a]

[cccd - ccd] 2x

A [a - a]

[ab - a]

[a - a]

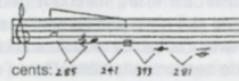
B [cccd - ccd] 3x

(comme dans la section A précédente)

A (idem, 2 fois)

A (comme la première fois)

B (idem, 5 fois)



Ce chant est sur le mode *galwaz*, et il suit une gamme non équitonale :

Le tétracorde la-mi définit les centres tonals importants espacés d'une quarte (ex. 2), et la "finale" est sur le mi. La *sangwa* attaque sur une mesure à trois temps (3/8), qui est renforcée par la *pina bashaka*. À l'arrivée du soliste, les calebasses passent alors à la mesure à deux temps, tandis que le solo est retardé. La mesure à deux temps intervient dans la section B, et l'hémioïla est plus marquée dans les différentes parties. Ceci continue à jouer un rôle de premier plan dans les sections suivantes.

## 3 - 4 Ensemble ba tum-tum

Cet ensemble qui, de par les instruments qu'il comprend, peut être défini comme un "ensemble de cuisine", est composé uniquement de femmes. Ces dernières battent la mesure à l'aide de divers ustensiles de cuisine, comme par exemple des cruches et des coupes en calebasses (photo 1). Les deux calebasses à droite de la photo s'appellent *gamchania*. Elles servent à conserver du grain ou des liquides. La grande calebasse ronde à gauche est la *bisa*, qui sert à porter l'eau. L'instrument au premier plan à gauche est l'*ambara*. Il s'agit d'une moitié de calebasse, utilisée comme gobelet, qui est placée sur le sol à l'envers. La joueuse à l'arrière tient un hochet en calebasse rempli de graines. C'est elle qui tient la mesure fondamentale.

## 3 RAYYIS

Cette chanson a été ajoutée récemment au répertoire des *Gumuz*. Elle a été composée en l'honneur du président du Soudan, Jaafar al Numeiry, à l'occasion de la visite qu'il rend à certains *Gumuz* de la région d'Ed Damazin.

Texte : Vois! Notre chef vient chez nous

a) *gama kas rayyis*<sup>8</sup> a lauwai

il est comme le soleil

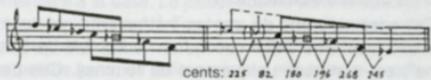
b) *la dend oka*

Numeiry vient chez nous

c) *Numeiry a lauwai*

Forme :	solo - réponse
A	[abc, abc - abc, abc] <sup>3x</sup>
B	[b - cbc] <sup>5x</sup>
A	
B	
A	
B	

La gamme est étendue pour former une gamme hexatonique. Elle est formée par le chevauchement de deux pentacordes du mode *gubawi*, ayant la finale sib comme note commune :



Une autre explication possible consiste à considérer le mi bémol comme une note complétant le mode *gubawi* de façon à ce qu'il forme une gamme pentatonique. Ceci étant, le ré joue le rôle de note auxiliaire, ou encore "intercalaire".

Le chant se chevauche fréquemment avec les battements exécutés par une femme avec le hochet et par deux autres qui battent les grandes calebasses (*bisa* et *ambara*). Les schémas rythmiques suivis par les deux femmes sur les calebasses plus petites (*gamchania*) sont plus rapides. Ces deux exécutantes jouent les mêmes figures mais en alternance (ex. 3a). Dans la section B, la phrase de conclusion s'articule sur une suite de trois quintes descendantes : fa aigu à sib, do à fa et fa à sib grave (ex. 3b). La première partie de cette phrase est apparentée au pentacorde supérieur du mode *gubawi*, la partie centrale au pentacorde inférieur, et la partie finale de nouveau au pentacorde supérieur.

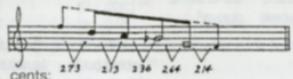
#### 4 WANDIA

Oh mère, je vois un arc-en-ciel sur le lac. Oh mère, je vois (la jeune fille) Nasera sur le lac en train de se couper les cheveux.

Texte : Oh mère, sur le lac  
a) *ya\_yuma li leya*  
Oh mère, oh (un) arc-en-ciel sur le lac  
b) *ya\_yuma\_ya wanda li leya*  
Oh mère, oh (je vois) Nasera sur le lac  
c) *ya\_yuma\_ya Nasera li leya*  
en train de (se) couper les cheveux  
d) *kerkas beka*

Forme : solo - réponse  
A [abc bcbd - abcc bcbd]<sup>2x</sup>  
B [c - bcbd]<sup>3x</sup>  
A [abcb cbcd - abcc bcbd]<sup>4x</sup>  
B [c - bcbd]<sup>2x</sup> ..... etc.

La gamme pentatonique est une extension du pentacorde du mode *gubawi* :



Les phrases sont formées sur des tétracordes (ex. 4). Le solo termine la phrase sur un tétracorde descendant conduisant à la "finale", tandis que le chœur termine sur un tétracorde inversé conduisant à la "finale".

#### 5 - 6 Ensemble de kome-m'dinga

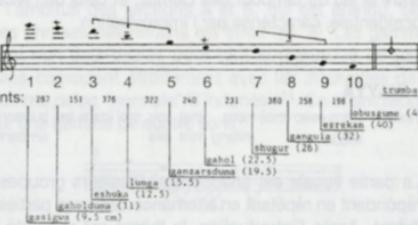
Cet ensemble comprend dix flûtes droites en bois (*kome*) et un grand tambour en forme de tonneau (*m'dinga*, photo 2). Son répertoire est associé aux divertissements auxquels tous, les plus jeunes comme les plus vieux, participent, en chantant et en dansant. Comparativement au reste du répertoire des *Gumuz*, les textes des chants exécutés par cet ensemble sont simples et courts. En effet, ils n'ont généralement qu'une seule ligne et il n'y a pas de sections A ou B en contraste l'une avec l'autre. Le modèle suivi est composé d'une suite de sections alternées. Dans l'une d'elles,

le chant est plus important que la danse. Dans ce cas, le *kome* a pour fonction de donner plus de force aux phrases mélodiques des chanteurs. Dans l'autre section, uniquement instrumentale, des hoquets compliqués sont exécutés sur le *kome*. Parallèlement, la danse devient de plus en plus animée. La danse est exécutée presque entièrement par des femmes, et si quelques hommes et jeunes garçons y participent, c'est de façon très informelle. Il n'y a pas de mouvements d'ensemble coordonnés. Chacun danse selon son inclination. Tous les danseurs forment un cercle autour du joueur de *m'dinga* et se déplacent dans le sens des aiguilles d'une montre. Les femmes dansent en traînant les pieds, en cadence avec les battements du *m'dinga*. L'intensité émotionnelle atteint un paroxysme à la conclusion de chaque section du chant. C'est alors que les femmes, mais aussi quelques hommes, se mettent à exagérer les mouvements de leur corps. Ce type de danse est populaire dans de nombreuses tribus de la région. Il consiste à "trembler et ondoyer du tronc ; à faire bouger les seins et les muscles du dos, et à remuer le postérieur, un mouvement bien connu, très répandu parmi les ethnies du nord de l'Afrique".<sup>9</sup>

Les dix *kome* constituent un ensemble homogène, et aucun d'entre eux ne saurait manquer dans les événements musicaux. Semblables par leur forme et leur confection, ils se distinguent par leurs dimensions et par la hauteur de son. On rencontre des ensembles de ce genre dans différentes régions de l'Afrique centrale, occidentale et australe<sup>10</sup>, de même que dans plusieurs parties de l'ouest et du sud de l'Éthiopie (à Gardula, dans la province de Gamo Gofa, les ensembles comportent 14 instruments<sup>11</sup>). La forme des *kome* et les timbres qu'ils produisent sont inhabituels. Les instruments ont tous un corps fuselé qui se rétrécit graduellement vers le bas. La perce intérieure est fuselée de la même façon. En outre, il y a un trou minuscule à la base de chaque instrument. Ce trou est important car c'est lui qui produit le timbre strident, dont on considère qu'il suscite un plaisir esthétique. Lorsqu'ils interviennent les

uns à la suite des autres, les dix *kome* produisent une gamme tétratonique qui s'étend sur deux octaves. Cette gamme est dans le mode *ligumza*. Les deux quintes (sol-ré) sont des "quintes dédoublées". Le ton si est équidistant de ces notes. Les intervalles formés sont un peu plus grands qu'une tierce mineure, mais plus petits que la tierce majeure. Le diagramme suivant donne la gamme et le nom de chacun des dix *kome*. Il commence par le *gasigwa*, l'instrument le plus court, et se termine par l'*obusugume*, le plus long (photo 3). La longueur de chaque instrument est exprimée en centimètres.

#### 5 a GAMME DES KOME<sup>12</sup>



Le dernier instrument de cette suite est le *trumba* (encore appelé *trumbaita* en arabe). Chez les *Gumuz*, il sert d'avertisseur (photo 4 - l'instrument représenté ici est en aluminium, mais autrefois, il était confectionné en corne). Le *trumba* sert à signaler un danger imminent, mais aussi à battre le rappel de certains groupes dans des circonstances exceptionnelles. Bien qu'il ne joue pas un rôle essentiel au sein de l'ensemble, il n'en est pas moins un élément important des manifestations. Sa fonction première est de fournir la fanfare d'accompagnement intervenant à la fin de chaque section vocale. Ici, le *trumba* appuie les manifestations spontanées d'émotions bruyamment exprimées.

Le *m'dinga* en forme de tonneau est taillé dans un gros rondin de bois. Les deux extrémités du tambour ont des dimensions différentes. La membrane la plus grande, battue de la main gauche, produit les sons les plus graves. Elle est généralement accordée une quinte en-dessous de la membrane la plus petite, afin de coïncider avec les accords du *shugur* (7) et de l'*esrekān* (9). Pour accorder l'instrument, on ajuste la tension des lanières de cuir (photo 5). Le *m'dinga* est utilisé dans toutes les grandes manifestations communautaires, à l'exception des mariages. Ses schémas rythmiques sont simples. De la main gauche, le musicien tient les temps de base, et de la droite, il joue les subdivisions occasionnelles des mesures ainsi que quelques temps faibles. De ce point de vue, il y a une différence notable entre le jeu du tambour des *Gumuz*, et celui de l'Afrique occidentale, caractérisé par l'improvisation.

## b WAYYA

Texte : Viens avec (moi) viens (me) voir, moi (dans les) buissons  
 wayya milang mila iela umbanda

La partie vocale est antiphonale. Plusieurs groupes se répondent en répétant en alternance certaines parties du thème. Après l'introduction, le thème est présenté par l'ensemble de *kome* dans un style de hoquet recherché (ex. 5). Aux moments voulus, les notes mettant en relief les points saillants du contour mélodique sont accentuées. Certains de ces accents coïncident avec le temps. Toutefois, et c'est là un trait plus typique, les accents sont soit anticipés, soit retardés, ce qui produit un rythme extrêmement syncopé. La combinaison d'instruments en groupes de deux est également un trait caractéristique : les *kome* 1 & 5 et 4 & 8 jouent dans des octaves, tandis que les autres, 2 & 3, 6 & 7, et 9 & 10, forment chacun une paire aux rythmes opposés, dont les parties distinctes s'interpénètrent. On peut faire un rapprochement entre ces techniques de jeu et les techniques utilisées en Indonésie. On a du reste déjà relevé

des corrélations entre les gammes et des instruments de musique de l'Indonésie et ceux de l'Afrique<sup>13</sup>. C'est pourquoi ce n'est sans doute pas une simple coïncidence que les pratiques rythmiques de cet ensemble ressemblent beaucoup au style *kotékan* de Bali<sup>14</sup>.

## 6 LAWIJA

Ce chant a été composé en l'honneur d'un ancien gouverneur de la province du Nil bleu, pour lequel les *Gumuz* établis dans la région d'Ed Damazin éprouvaient de la sympathie, et qui les a aidés.

Texte : Lawija vient vers le Damazin  
 Lawija wayya le Damazin

La phrase d'introduction du chanteur soliste est un développement libre sur le thème principal.

## 7 - 9 Chants gaya

Ces chants constituent l'élément le plus sérieux du répertoire des *Gumuz*. Ils portent sur des sujets tels que la maladie, la mort, la guerre et d'autres grands maux. Tous les adultes sont censés y participer en chantant, en dansant ou en jouant d'un instrument. Les danseurs entraînent les pieds, comme pour les danses accompagnées par l'ensemble de *kome*. Les régions du littoral de l'Afrique orientale avaient autrefois des liens culturels étroits avec l'Inde et l'Indonésie<sup>15</sup>. Il est donc probable que le terme *gaya* (littéralement "chant" en *gumuz*) soit tiré du même mot en sanscrit, qui a la même signification. Le terme *m'dinga* est peut-être lui aussi dérivé du terme sanscrit *mrdaṅga*, qui désigne le tambour de l'Inde du Sud. Bien que plus grand, le *m'dinga* a la même forme que le *mrdaṅga*. Le jeu des deux instruments est aussi le même, le tambour étant placé à l'horizontale, et le joueur le frappant des deux mains. On rencontre également dans l'exécution de *gaya* des

instruments servant de signaux, à savoir le *trumba* et le *nagara*, des timbales (*naqqāra* en arabe, photo 6). On rencontre ces tambours dans différentes parties du monde islamique : dans le Maghreb, au Moyen-Orient et dans l'Inde du Nord. Ils produisent des sons puissants et perçants. Ceci était jadis particulièrement important, car les guerriers emmenaient les deux tambours dans les batailles et les attachaient sur le dos des chameaux ou des chevaux, afin d'effrayer l'ennemi. Les tambours des *Gumuz* ont vraisemblablement pour ancêtres les timbales des *Amhara* d'Éthiopie<sup>16</sup>. Les *nagara* sont battus à l'aide de baguettes de bois dur recourbées aux extrémités. Chez les *Gumuz*, les baguettes (ja) ont également cette forme. Le corps des tambours, comme celui de bien des instruments de musique arabe, est en argile, et les membranes sont en peau de vache et fixées au corps par des lanières de cuir. Pour battre le grand tambour (*sarma*), on tient la baguette dans la main gauche, et dans la droite pour le petit (*duma*). Les *nagara* ne sont pas utilisés dans le premier exemple (n° 7), mais seulement dans les deux suivants (n°s 8 et 9).

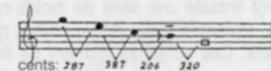
Tous les *gaya* comprennent deux sections principales, A et B (la forme de ces deux sections est "appel par un soliste - réponse"), auxquelles vient s'ajouter un refrain chanté uniquement par le chœur, qui est répété plusieurs fois. Les refrains contrastent sensiblement avec les sections A et B. Ils confèrent une nouvelle dimension au sens des textes, renforçant leur intensité émotionnelle ou leur donnant une signification symbolique. De nombreuses répétitions accentuent la portée de ce sujet contrasté.

## 7 ANDUS GAFA - Chant funèbre

Texte : Pleurez femmes, cette nuit  
 a) andus gafa shamanjiga  
 soyez tristes (et) endeuillées  
 b) bedasha mashingala  
 Préparez (la) tombe, oh père pleure (pour notre) patrie  
 c) ambos hola ya biba eses andea

Forme :	solo - réponse
A	[a - b] <sup>3x</sup>
B	[c - cb]
A	[a - b]
B	[c - cb]
refrain	[b] <sup>10x</sup>
A	[a - b] <sup>3x</sup>
B	[c - cb] <sup>2x</sup>
refrain	[b] <sup>10x</sup>
A	[a - b] <sup>2x</sup>
B	[c - cb] <sup>3x</sup>
refrain	[b] ..... etc.

Les refrains ont aussi des caractéristiques rythmiques et mélodiques différentes. Par opposition aux sections A et B aux mélismes étendus, les phrases du refrain ont un texte syllabique et un rythme concis. Contrairement à l'ambitus des sections A et B, qui est étendu, celui des phrases des refrains est étroit (ex. 6). Les gammes sont non équitonales pour tout le répertoire de *gaya*. Elles coïncident étroitement avec les intervalles de la gamme *pelog* "normale" d'Indonésie<sup>17</sup>. Ce chant repose sur une gamme de quatre sons :



## 8 DOKAGAZA - Chanté pendant les épidémies de peste

Texte : Écoute, étranger, mes paroles, reste ! Ne pars pas  
 a) gaseo dokagaza dua samma gawaja umanbebaga  
 Oh père ! (Notre) frère est mort. Mon fils reviens (vers moi)  
 b) ya babia dibia yamarash dua duma dashekwa  
 (de) l'eau, je (suis) malade (de) la peste  
 c) tote le murida<sup>18</sup> neseaya

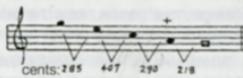
Le chevauchement des phrases des parties respectives du soliste et du chœur est un trait marquant de ce chant. En dansant, quelques femmes chantent la phrase *kacha kamanja* (littéralement "miel d'abeille"). Cette

phrase qui exprime l'optimisme signifie que "tout se terminera bien". Elle est particulièrement mise en relief dans la première section du refrain.

Forme :	solo - réponse
A	[a - a] $\frac{2}{x}$ ..... phrases se chevauchant
B	[b - bc] ..... phrases se chevauchant
A	[a - a] $\frac{2}{x}$
B	[b - bc]
<b>refrain</b>	[c] $\frac{9}{x}$ ..... "kacha kamanja"
A	[a - a] $\frac{2}{x}$
B	[b - bc]
<b>refrain</b>	[c] $\frac{9}{x}$
A	[a - a] $\frac{2}{x}$
B	[b - bc]
<b>refrain</b>	[c] $\frac{7}{x}$
A	[a - a] $\frac{2}{x}$
B	[b - bc]
<b>refrain</b>	[c] $\frac{8}{x}$ ..... etc.

Les phrases de la réponse sont chantées simultanément en style syllabique et en style mélismatique. Le *nagara* intervient avec une série de battements qui coïncident au début avec les pulsations rythmiques du chœur et du *m'dinga*. Vient ensuite une série de motifs rythmiques courts- longs, exécutés selon des modèles rythmiques plus compacts. Ces schémas forment de minuscules contre-rhythmes au *m'dinga*. La phrase du refrain forme une hémioïle : trois temps de la partie vocale se combinent à deux temps du *m'dinga*.

La gamme est non équitonale :



### 9 GATASHAK - Chant de guerre

Texte : Le père Gatashak sème la discorde à Gondar<sup>19</sup>

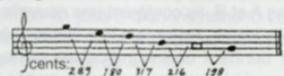
- a) *babia Gatashak ambid manja na Gondara*
- (le) cri strident (du) merle sur (la colline) de Dumwaa
- b) *bese koraga na Dumwaa*

les oiseaux tournoient indéfiniment	kila sibagai dokoe
bruyamment	
c) bamore	
(la) queue de la hyène est longue	
d) nawa elpa singa	

Les dimensions de la forme sont étendues. Outre les répétitions des sections A et B entières, il y a un double refrain.

Forme :	solo - réponse
A	[a - a] $\frac{2}{x}$
B	[b - bc]
<b>refrain</b>	[c] $\frac{8}{x}$
A	[a - a] $\frac{2}{x}$
B	[b - bc]
<b>refrain</b>	[c] $\frac{7}{x}$
A	[a - a] $\frac{2}{x}$
B	[b - bc]
<b>refrain</b>	[c] $\frac{8}{x}$ ..... etc.

Cinq temps de la phrase du refrain d sont combinés à quatre temps du *m'dinga* (ex. 7). La gamme pentatonique non équitonale peut elle aussi être apparentée à la gamme *pelog*.

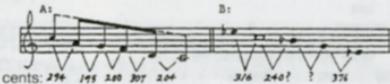


### 10 - 12 *Nagara ga sisa* (tambours et clochettes)

Cette forme du répertoire consiste en danses mimétiques. Elle est exécutée entièrement par des femmes. La principale exécutante, qui danse seule, est richement parée de clochettes qui lui ceinturent la taille (*walwala*) et les chevilles (*sisa*). Les premières sont en cuivre, et les secondes sont de petites calebasses remplies de

gravier (photo 7). Il y a, outre les chanteuses, deux joueuses de *nagara*. Elles battent le tambour à l'aide des mains, et non pas avec des baguettes, seulement utilisées par les hommes (photo 8).

La gamme suivante s'applique aux sections A et B :



Les phrases du solo et de la réponse sont formées sur des pentacordes descendants du *gubawi* (ex. 8). Un canon est introduit par le chœur dans la section B.

### 10 SOWA

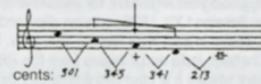
Il s'agit là d'une danse à la fois médicale et zoomorphe. La danseuse soliste est une guérisseuse qui brandit un fouet afin d'écartier l'esprit du mal symbolisé par les entrailles d'un animal. En même temps, elle imite le vol d'un aigle, en se déplaçant à l'intérieur d'un cercle clos.

Texte :	Regarde ! L'aigle est perché
a) <i>isra/ sowa nasima</i>	dans Bashaya le domaine de
b) <i>kal Bashaya nalthosa</i>	et il regarde les entrailles (de l'animal)
c) <i>gambeoma kagalunga</i>	

L'un des traits les plus intéressants de ce chant est le changement de mode. Les lignes a et b sont dans le mode *gubawi*, tandis que la ligne c, au texte plus abstrait, est dans le mode *galwaz*. Le passage du *galwaz* à un autre mode marque le début du chant suivant et du nouveau texte. Il se peut que l'intention première ait été d'enchaîner les deux chants sans interruption.

Forme :	solo - réponse
<i>gubawi</i>	A [abbb - b] $\frac{3}{x}$ refrain [b] $\frac{4}{x}$
	-----
	A [abbb - b] $\frac{3}{x}$ refrain [b] $\frac{4}{x}$
<i>galwaz</i>	B [cc - cc] $\frac{3}{x}$ [c - c] $\frac{3}{x}$
	-----
	B [cc - cc] $\frac{4}{x}$ [c - c] $\frac{2}{x}$

La gamme tétratonique comporte la quinte dédoublée assimilée au mode *ligumza*.



Exception faite du motif ascendant de l'introduction, le chœur chante la même phrase que la soliste. Ce mode se caractérise par des chaînes de tierces ascendantes et descendantes (ex. 9).

## 12 IWA - Le roi des singes

Texte : Iwa

a) *lwa*

(aux) blanches moustaches

b) *ani bapwa*

lui, je l'appelle (lui qui est) assis sous l'arbre

c) *sa komsharak nunzumara dewa*

Forme :

*solo - réponse*

A --- bcab

[abac - bcab] <sup>5x</sup>

B [a - b] <sup>9x</sup>

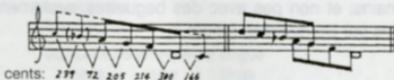
A [ac - bcab]

[abac - bcab] <sup>5x</sup>

B [a - b] ..... etc.

La gamme est une gamme hexatonique du type de celle qui est utilisée pour *RAYYIS* (n° 3). L'une et l'autre sont

formées par un chevauchement de pentacordes dans le mode *gubawi*.



Une autre explication plausible consiste à considérer le sib comme note intercalaire d'une gamme pentatonique.

Ce dernier exemple de la musique des *Gumuz* illustre une fois de plus les caractéristiques mélodiques repérées dans le mode *gubawi*. Les sauts de quarte et de quinte sont très distincts, et ils apparaissent comme des motifs importants soulignant les tétracordes et les pentacordes combinés et chevauchés (ex. 10).

<sup>1</sup> Cf. SOUDAN. *Musique de la province du Nil bleu : Tribus des Ingessana et des Berta* (CD AUVIDIS/UNESCO Réf. D 8073).

<sup>2</sup> À l'exception du mot *ligumza*, tous les autres termes *gumuz* viennent de Sheneisha. Nous tenons le terme de *ligumza* d'un joueur de sangwa du village voisin d'E Roseires. Les habitants de Sheneisha n'indiquent pas ce mot.

<sup>3</sup> Cette terminologie a été suggérée par A.M. Jones, *Africa and Indonesia*, Leiden : E.J. Brill, 1964.

<sup>4</sup> Les traductions des textes s'efforcent de reproduire autant que possible les caractéristiques phonétiques des mots. Sauf pour les termes arabes, aucune indication de prononciation n'est donnée. Tous les termes arabes sont soulignés. Pour plus de clarté, nous nous sommes efforcé de placer l'équivalent en français directement au-dessus du terme en *gumuz*. Il se peut que pour certains textes, la suite des mots dans les traductions soit irrégulière. Dans ce cas, une brève annotation a été ajoutée.

<sup>5</sup> *Nagara* = naqqāra en arabe (photo 6).

<sup>6</sup> *Dunya* - mot arabe ("monde", "toutes les régions").

<sup>7</sup> *Wayyā* - mot arabe égyptien ("avec", "venir avec").

<sup>8</sup> *Rayyis* - mot arabe égyptien ("chef"), vient de l'arabe *ra'īs*.

<sup>9</sup> C. Sachs, *World History of Dance*, New York 1965.

<sup>10</sup> Cf. P. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Witwatersrand Univ. Press, 1965.

<sup>11</sup> Cf. Ronald Lah, "Ethiopia", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éditeur), Londres 1980, vol. 6, p. 270.

<sup>12</sup> *Koma* = kūmā en arabe, littéralement : "un groupe de choses".

<sup>13</sup> J. Kunst, "A Musicological Argument for Relationship between Indonesia—probably Java—and Central Africa", Proceedings of the Musical Association, Session LXII, 1936 ; version allemande in *Anthropos* XXXI, 1936, p. 131 et suiv. ; cf. aussi A.M. Jones (note 3 ci-dessus).

<sup>14</sup> Cf. C. McPhee, *Music in Bali*, New Haven: Yale Univ. Press, 1966, p. 163 et suiv.

<sup>15</sup> Cf. S. Kumar Chatterji, *India and Ethiopia from the 7th Century B.C.*, Calcutta : Asiatic Society, 1968.

<sup>16</sup> Les *nagara* étaient utilisés à la cour des empereurs de Gondar. "Les gouverneurs des districts et les empereurs annonçaient leurs déclarations publiques en faisant battre certains *nagarit* (timbales) symbolisant leur autorité. Dans les processions de l'empereur, il y avait 44 paires de *nagarit* qui, typiquement, étaient attachées sur les deux flancs d'un cheval..." (Ronald Lah, op. cit., p. 269).

<sup>17</sup> J. Kunst, *Music in Java. Its History, Its Theory and Its Technique*, E.L. Heins (éditeur), troisième édition, vol. 2, La Haye : Martinus Nijhoff, 1973, pp. 572-573 (annexe 61).

<sup>18</sup> *Murida* = marīd ("malade") en arabe.

<sup>19</sup> Capitale de la province du Begemder en Éthiopie. Ancienne capitale de l'empereur Menelik II.

Ex. 1 / No. 1

Ex. 4 / No. 4

Ex. 5 / No. 5b

Ex. 2 / No. 2

Ex. 6 / No. 7

Ex. 8 / No. 10

Ex. 9 / No. 11

Ex. 3a / No. 3

Ex. 3b / No. 3



1. Ba tum-tum ensemble / Ensemble ba tum-tum



2. Kome-m'dinga ensemble / Ensemble de kome-m'dinga



4. Trumba player / Joueur de trumba



3. Obusgume player / Joueur de obusgume



5. M'dinga player / Joueur de m'dinga



6. Nagara player / Joueur de nagara



7. Nagara ga sisá dancer / Danseuse de nagara ga sisá



8. Women performing nagara / Joueuses de nagara



3 298490 080726



D 8072

AD 090  
47'03

FABRIQUÉ EN FRANCE / MADE IN FRANCE



AN ANTHOLOGY OF AFRICAN MUSIC

## SUDAN

### MUSIC OF THE BLUE NILE PROVINCE

#### The Gumuz Tribe

*Recordings, commentary and photographs by Robert Gottlieb*

1	<b>Nagara.</b> Song accompanied by lyre and gourds / Chant accompagné par la lyre et des calebasses	2'35		
2	<b>Kamalia.</b> Song accompanied by lyre and gourds / Chant accompagné par la lyre et des calebasses	5'07	<b>Lawija.</b> Kome-m'dinga-Ensemble / Ensemble de kome-m'dinga	5'01
3	<b>Rayyis.</b> Ba tum-tum-Ensemble / Ensemble ba tum-tum	3'25	<b>Andus gafa.</b> Gaya song / Chant gaya	4'23
4	<b>Wandia.</b> Ba tum-tum-Ensemble / Ensemble ba tum-tum	3'36	<b>Dokagaza.</b> Gaya song / Chant gaya	3'49
5a	<b>Kome Scale / Gamme des kome</b>	4'05	<b>Gatashak.</b> Gaya song / Chant gaya	3'27
b	<b>Wayya.</b> Kome-m'dinga-Ensemble / Ensemble de kome-m'dinga		<b>Sowa.</b> Nagara ga sisa-Ensemble / Ensemble de nagara ga sisa	4'51
11	<b>Minana.</b> Nagara ga sisa-Ensemble / Ensemble de nagara ga sisa		<b>Iwa.</b> Nagara ga sisa-Ensemble / Ensemble de nagara ga sisa	2'08
12				4'37

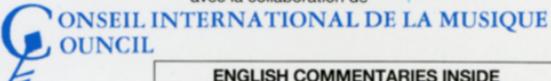
General editor / Éditeur général : Ivan Vandor • Editorial assistant / Assistant d'éditeur : Ulrich Wegner

UNESCO Series launched by Alain Daniélou and edited by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD), Berlin  
Collection UNESCO fondée par Alain Daniélou et réalisée par l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique et de Documentation (IICMSD), Berlin

Reissue AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY  
– of the album "SUDAN—MUSIC OF THE BLUE NILE PROVINCE  
The Gumuz Tribe", Bärenreiter Series,  
"An anthology of African music" in collaboration with

Réédition AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY  
de l'album "SOUDAN - MUSIQUE DE LA PROVINCE DU NIL BLEU -  
Tribu des Gumuz", Collection Bärenreiter, "Anthologie de la musique Africaine"  
avec la collaboration de

INTERNATIONAL MUSIC



ENGLISH COMMENTARIES INSIDE  
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS À L'INTÉRIEUR