

Dans la collection MUSICA DEO

In the MUSICA DEO series

MUSIQUE SPIRITUELLES DU SOIR «Nativité»  
EVENING SACRED MUSIC «The Nativity»

ARN 58405

LA VOIX DES MASQUES DE ZAMBIE  
THE VOICE OF THE MASKS OF ZAMBIA

ARN 58413

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1723) «La Passion selon Saint-Jean»  
Saint John Passion

ARN 58426

CHANTS LITURGIQUES BYZANTINS DE GRÈCE  
BYZANTINE CHANT FROM THE GREEK LITURGY

ARN 58427

VIËT-NAM « Musique funéraire du Nord »  
VIETNAM «Funeral music from the North»

ARN 58456

SÉNÉGAL « Noël chrétien en Casamance »  
SENEGAL «Christmas in Casamance»

ARN 58451

LES MUSICIENS BAULS DU BENGALE « Les fous de Dieu »  
THE BAUL MUSICIANS OF BENGAL «The Mad Mystics»

ARN 58449

MESSES DES PAROISES AVANT VATICAN II « À la campagne - À la ville »  
THE PARISH MASS BEFORE VATICAN II «In contry and town»

ARN 58463

TRÉSORS DE LA MUSIQUE SACRÉE  
TREASURES OF SACRED MUSIC

ARN 58438

CAMEROUN «Négro Spirituals Africains»  
CAMEROON «African Negro Spirituals»

ARN 58488

Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

**DISQUES ARION** - 36, avenue Hoche - 75008 PARIS  
TEL. : 00 33 (0) 1 45 63 76 70 - FAX : 00 33 (0) 1 45 63 79 54  
E-Mail : [info@arion-music.com](mailto:info@arion-music.com)

© ARION 1978 - © ARION 1999 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite  
Copyright reserved for all the world. (ARN55490)

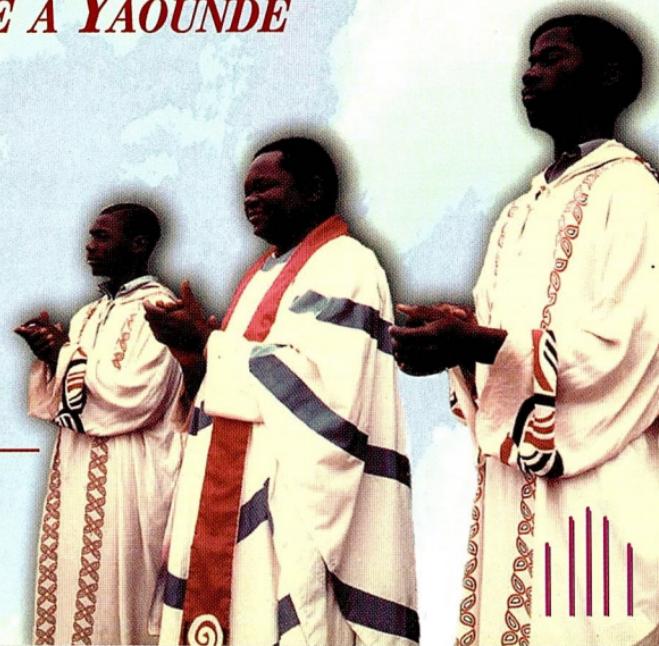


# MUSICA DEO

L'UNIVERS DES RELIGIONS • UNIVERSE OF RELIGIONS

## CAMEROUN

### La Messe à Yaoundé



# LA MESSE A YAOUNDE

Si l'on a pu dire du Cameroun (cf. le texte de Lucien C. Wasmer) qu'il était « un résumé de l'Afrique », je dirai, quant à moi, de l'auteur de cet enregistrement qu'il est « un résumé de la multiple race des chasseurs de son ».

Alors que certains s'enferment dans un genre, il s'est exercé sur les terrains les plus variés et y a toujours excellé. Cependant — et c'est en cela qu'il s'est avéré l'un des plus authentiques « chasseurs de son », expression d'ailleurs forgée dans son pays, en Suisse —, il a toujours manifesté une nette préférence pour les documents sonores témoignant de la singularité des peuples.

Ses activités professionnelles l'y ont certes aidé, nécessitant de nombreux voyages. Mais, il a su trouver ce qu'il fallait chercher, choisir ce qui méritait d'être distingué, transmettre ce qu'il pouvait nous importer de connaître.

Dans l'éventail, qui ne cesse de s'élargir, des disques de « messes folkloriques » on lui doit déjà celle du Mexique. Voici donc l'une des plus attachantes d'Afrique, qui rend évident ce progrès que représente la liberté, de quelque latitude et de quelque couleur de peau qu'il soit, de chanter sa foi dans sa langue maternelle, avec les instruments et sur les rythmes qui sont les siens.

La messe de Yaoundé est une introduction originale à l'Afrique et à son évolution récente. C'est enfin une confirmation de ce que, si les chasseurs de son n'existaient pas, il faudrait les inventer.

Jean Thévenot.

Depuis que Vatican II s'est prononcé en faveur de l'adaptation de la musique liturgique aux traditions locales, on assiste, en particulier dans les pays du tiers monde, à des créations souvent passionnantes de messes dites folkloriques. Celle que nous présentons ici a été enregistrée en 1971 dans un faubourg de Yaoundé, capitale du Cameroun, en Afrique

équatoriale. Elle est chantée en Ewondo, l'une des principales langues vernaculaires du sud du pays.

On appelle parfois le Cameroun « un résumé de l'Afrique ». En effet, on trouve rassemblées dans ce pays diverses caractéristiques du continent noir : zones montagneuses, plaines désertiques, savanes et forêts tropicales. On y dénombre plus de 200 ethnies différentes qui se distinguent par le dialecte et la culture. Depuis l'accession du pays à l'indépendance, en 1960, le français et l'anglais en sont les deux langues officielles. La variété est grande également en matière confessionnelle : les populations du nord sont islamiques ; dans le centre, les animistes sont nombreux, alors que dans le sud, en pays Béti, le christianisme s'est solidement implanté, du fait de missionnaires catholiques qui ont entrepris une évangélisation dès la fin du siècle dernier. Les Pères, ayant remarqué les aptitudes musicales et le goût des indigènes pour le chant chorale, ils se sont-ils attachés à utiliser ces prédispositions. Les musicologues affirment d'ailleurs que les formes mélodiques de cette région sont très proches du mode grégorien. On y retrouve certaines influences orientales propagées sans doute par les tribus musulmanes du nord. Outre le plain-chant latin, les missionnaires ont également introduit les cantiques européens traduits dans les dialectes locaux, mais dans ce domaine, les résultats ont souvent été décevants. Sur le plan rythmique, il est évident que nos cantiques correspondent très mal à la vitalité africaine. Par ailleurs, et ceci est très important, la musique européenne est difficilement compatible avec les exigences toniques rigoureuses de l'Ewondo, par exemple. Dans cette langue, il n'est pas rare, en effet, que certains mots à l'orthographe identique ne se distinguent que par le ton sur lequel on les prononce. Une erreur de ton peut donc donner lieu à un contresens ou rendre la phrase parfaitement incompréhensible.

Ce sont ces considérations qui ont amené, dans les années 60, des jeunes prêtres, des folkloristes, des sociologues et musi-

cologues camerounais à se pencher sur le problème de l'africanisation de la liturgie catholique, mais c'est à l'abbé Pie-Claude Ngumu - alors maître de chapelle de la cathédrale Notre-Dame de Yaoundé et fondateur de la Maîtrise des Chanteurs à la Croix d'Ebène - que devait revenir, en 1963, de passer de la théorie à la pratique.

S'inspirant des textes bibliques, l'abbé Ngumu a écrit des cantiques en Ewondo et en a composé la musique dans une forme typiquement africaine. Très rapidement, le succès a couronné ses efforts. Connue déjà dans tout le pays, la Maîtrise a reçu un accueil chaleureux au premier Festival des Arts Nègres de Dakar en 1966 pour ses concerts spirituels et son interprétation d'une Passion camerounaise. Les Chanteurs à la Croix d'Ebène ont également représenté le Cameroun au premier Festival culturel panafricain à Alger, et la presse internationale fut unanime dans ses éloges.

En 1967, le siège social de la Maîtrise s'est déplacé dans le quartier de Ndzon-Melen de Yaoundé où l'abbé Ngumu a fondé la paroisse de Saint-Paul ; paroisse de culte qui ne comporte qu'une simple esplanade en terre battue et un hangar où l'on remise l'autel, les instruments et quelques chaises lorsqu'il pleut. Des morceaux de ferraille, suspendus sous un auvent, tiennent lieu de cloches...

En dépit de ces conditions précaires, la messe attire chaque dimanche une foule de fidèles qui participent à l'office divin dans un élan de foi exubérant et prodigieux. Encouragé par la hiérarchie ecclésiastique et en particulier par l'archevêque de Yaoundé, l'abbé Ngumu s'est aussi attaqué à une adaptation complète du rituel eucharistique aux traditions africaines.

## La Messe

Vêtus de longs boubous blanc et rouge, les choristes prennent place sur un côté de l'esplanade, derrière un orchestre composé de joueurs de balafon, de mvet, de tam-tam et de tambour. L'autel occupe le centre de l'esplanade tandis que les fidèles se

rangent tout autour. Cinq ou six anciens, habillés eux aussi de tuniques aux couleurs éclatantes, assurent le service d'ordre. Leurs chasse-mouches servent autant à rythmer les mélodies qu'à ramener la discipline chez les enfants présents.

## Les Instruments

Le mvet est un instrument typiquement camerounais, à cordes pincées, qui s'apparente à la harpe. Il se compose d'un manche en bambou légèrement arqué auquel sont fixées des demi-calebasses ; le manche constitue la table d'harmonie tandis que les calebasses servent de résonateurs.

Le balafon est une sorte de xylophone que l'on trouve dans de nombreuses régions d'Afrique équatoriale. Bien qu'il en existe de trois ou quatre octaves, d'un seul tenant, les orchestres préfèrent utiliser plusieurs balafons, de 8 ou 10 notes, qui se complètent. Le premier, appelé « omvek », donne le ton diapason du groupe. Instrument pentatonique à l'origine, il s'est peu à peu développé jusqu'à la gamme diatonique ; le septième degré n'a toutefois été introduit que récemment. Le deuxième balafon, ou « akuda omvek », est accordé sur la même échelle. Il possède cependant un degré inférieur de plus, à l'intervalle d'un ton et demi correspondant à la tierce mineure. Il sert à accompagner le premier balafon par des accords à la tierce, à la quarte, etc... le « nyia mendzan » est le balafon-mère car il donne la note fondamentale. Il ne compte que 6 touches : les trois premières des octaves inférieures et supérieures. Le quatrième balafon s'appelle « endum ». Il ne produit que deux sons dont le plus aigu correspond au plus bas de l'instrument précédent. Le plus grave, en revanche, n'est pas défini et peut se comparer à celui de la grosse caisse.

Les lamelles de ces instruments sont tirées de l'ébénier, un bois rouge très dur, appelé « mbé » en Ewondo. C'est ce bois qui en vieillissant devient noir et prend le nom d'ébène. Des calebasses de différentes grosseurs — selon la tonalité à amplifier — sont fixées sous les touches.

Le tambour est une espèce de fût taillé dans un tronc d'arbre évidé. Il mesure environ 50 cm de diamètre dans sa partie la plus ventrue et un mètre à un mètre et demi de hauteur. Une peau de chèvre est tendue et attachée par de grosses chevilles et des cordes. On joue debout, l'instrument posé sur le sol, en le frappant avec les mains.

Le tam-tam ou tambour d'appel est constitué par une section de tronc d'arbre que l'on évide par les bouts et que l'on referme ensuite. Une fente longitudinale sert d'ouïe. Les lèvres — les bords de l'ouïe — sont d'inégale épaisseur, de façon à obtenir deux tonalités se répondant soit en tierce soit en quarte. La longueur et le diamètre conditionnent l'accord de cet instrument. On joue assis, en frappant avec des bâtons nus l'instrument posé à plat sur le sol.

La cloche camerounaise est en fait une paire de cloches fixées aux deux bouts d'une sorte d'étrier servant de poignée. Dépourvus de battant, ces deux cornets en tôle d'acier sont frappés avec un bâton. De dimensions différentes, les cloches donnent deux tons en rapport de quinte.

Lucien C. Wasmer



Le MVET, instrument typiquement camerounais que l'on peut appartenir à la harpe

## DESCRIPTION DES ENREGISTREMENTS

### 1 • Chant d'entrée : "Ayean Ye Ntomba"

(Il est digne de majesté) *Pie-Claude Ngumu*

Ce mouvement de danse est une salutation au Roi des Cieux. Il est suivi de la lecture d'une épître, accompagnée en sourdine, par un balafon. Viennent ensuite l'Evangile et le prêche dans lequel l'officiant use de toutes les ressources de l'art africain de la parabole, n'hésitant pas à décrire et à mimer des situations cocasses qui font éclater de rire l'assemblée.

### 2 • Credo : "Bebela, Mayebe" (Oui, je crois)

*Pie-Claude Ngumu*

Il s'agit d'un dialogue, entre le soliste et la chorale, auquel participe également l'assistance toute entière.

### 3 • Kyrie : "Kudu Bi Ngol O" (Aie pitié de nous)

*Pie-Claude Ngumu*

### 4 • Offertoire : "Za Ane Vegan Ai Wa" (Qui peut t'égaler, Seigneur ?) *Théophile Alima*

La liesse populaire s'exprime ici. La chorale, qui s'était bornée jusqu'alors à des mouvements rythmiques, se déplace et, en une procession ondulante, va faire le tour de l'autel. Hommes et femmes vont chercher les offrandes — régimes de plantains et de bananes, papayes, mangues, avocats, ananas, manioc, vin de palme, etc — et, chargeant des corbeilles sur leur tête, précédés par les enfants de chœur qui portent ciboire et burettes, viennent en dansant les déposer devant l'autel après que l'officiant les eût bénies. Ils se prosternent, la tête dans la poussière, les hommes agitant en cadence des chasse-mouches, les femmes des plumeaux de raphia. La procession se reforme alors graduellement et les choristes reprennent

leur place tandis que les crieuses lancent, en se cassant en deux, l'oyenga, ce hululement strident qui peut revêtir plusieurs significations ésotériques mais qui, en l'occurrence, est signe d'ovation.

### 5 • Elévation : "Oyenga"

Après les prières de la consécration, l'oyenga est de nouveau lancé par deux fois au moment de l'élévation et tient ainsi le rôle des clochettes dans la liturgie romaine. Il convient de signaler, que dans tous les rites africains, profanes ou sacrés, l'oyenga est émis exclusivement par les femmes.

### 6 • Gloria : "Duma Ye Zamba a Yob E"

(Gloire à Dieu au plus haut des Cieux) *Pie-Claude Ngumu*

Ce chant fait éclater ses accents joyeux. La communion se déroule ensuite sur un fond sonore au rythme faisant alterner ralentissements et accélérations, qui incite les fidèles à marcher d'une manière syncopée.

### 7 • Alleluia : "Alleluia Tara Ntondobe" (Alleluia au Père Ntondobe) *Pie-Claude Ngumu*

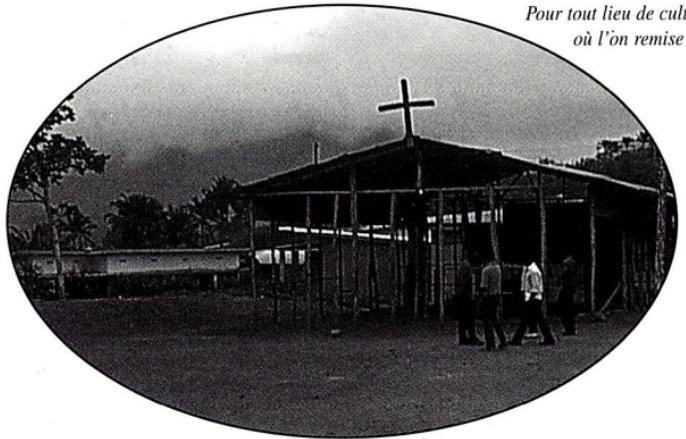
Les chanteurs, les danseurs et l'assistance se déchaînent. Ce n'est pas sans rappeler les "gospel songs" qui sont, dans la musique nord-américaine, les plus proches de leurs origines sacrificielles. La répétition d'un même motif tend à créer un état de transe, d'ivresse mystique, qu'accentue une chorégraphie des plus éloquentes. Contorsions, déplacements latéraux, danses alternées des hommes et des femmes, gestes d'offrande de tous les fidèles, paumes des mains tournées vers le ciel, tout se conjugue pour unir dans un même élan de foi officiants, musiciens et assistance.

### 8 • Chant de sortie : "Ngan Ye Nti" (Merci au Seigneur) *Pie-Claude Ngumu*

Après les dernières prières, la foule se disperse, des petits groupes se forment et les choristes quittent en procession l'esplanade.



*Pour tout lieu de culte une esplanade et un hangar  
où l'on remise l'autel.*



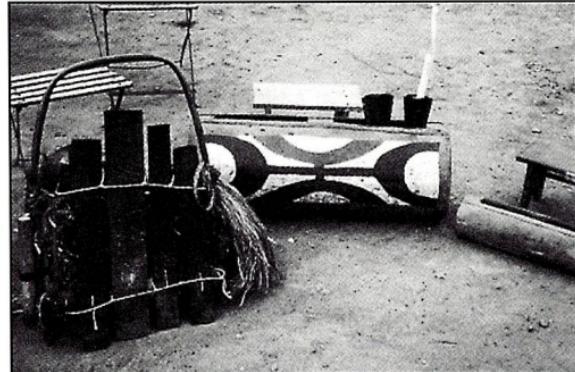
*L'Offertoire*



*Les femmes apportent des offrandes :  
papayes, avocats...*



*Balafon (endum) et Tam-Tam*



# MASS IN YAOUNDÉ

The Republic of Cameroon has been described (see text by Lucien C. Wasmer) as '*a résumé of Africa*'. Likewise, one could describe the man who made this recording as epitomising the many facets of the roving recording enthusiast.

While some keep to a particular genre, he has always ventured into all types of terrain, always with great success. However—and it is in this that he has proved himself to be one of the most authentic of 'recording buffs' (the French term '*chasseur de son*' was, moreover, coined in his native Switzerland)—he has always shown a clear preference for recordings which reveal the most remarkable features of various human groups.

He has certainly been helped in this by his professional activities, which have taken him all over the world; but once in those different parts of the world, he could quite easily have made recordings that were simply conventional, keeping strictly to the beaten track.

But he has the gift of discernment. Wherever he goes, he seeks out what is worth seeking out, chooses what is worth choosing, passes on what is worth knowing, preserves for all time what is worth preserving.

The fine array of recordings he has already devoted to 'folk masses' includes a remarkable one made in Mexico; and now here is a most captivating mass recorded in Cameroon, Africa, which illustrates every man's freedom, wherever he was born, whatever the colour of his skin, to express his faith in his mother tongue and with the instruments and rhythms he inherited from his forebears.

This mass recorded in Yaoundé, the capital of the Republic of Cameroon, is a page in the history of human civilisation. It also provides an original introduction to Africa for those who do not know the continent; and for those who do know it, it is an illustration of Africa's evolution in recent years.

Finally, it is a tribute to the wonderful art of the '*chasseur de son*'. We are lucky that such fine recording buffs exist!

Jean Thévenot.

The Second Vatican Council (1962-65) declared itself in favour of adapting the texts, forms and language used in the celebration of mass to take into account local traditions. Since then, and particularly in the Third World, we have witnessed the creation of new, so-called 'folk masses', many of them most interesting.

The one presented here was recorded in 1971 in one of the suburbs of Yaoundé, the capital of Cameroon, in equatorial Africa. It is sung in Ewondo, one of the main vernaculars spoken in southern Cameroon.

Cameroon has sometimes been described as '*a résumé of Africa*'. Indeed we find in this country the main features of the black continent as a whole: mountainous regions, desert plains, savannah and tropical forests. It has also been described as a 'racial crossroads' because of its more than two hundred ethnic groups, each with its own dialect, culture and degree of evolution. In 1960, when the French trust territory became an independent republic, French and English became its two official languages. There is also great variety where religious belief is concerned: the populations living in the north have been Muslims for centuries; in the centre there are many animist tribes, while in the south, in the area inhabited by the Beti people, Christianity is firmly implanted. The Christians in Cameroon are mainly Roman Catholic.

Roman Catholic missionaries arrived in the region in the late nineteenth century. The fathers soon noticed that the natives had an aptitude for music and a taste for choral singing, and they applied themselves to using those natural gifts. Musicologists state, moreover, that the melodic forms found in those parts are very close to the Gregorian mode, with a number of eastern influences, no doubt propagated by the Muslim tribes in the north. Apart from Latin plainchant, the missiona-

ries also introduced hymns from Europe, which were translated into the local dialects, but the results where the latter were concerned were often disappointing. It is obvious that, rhythmically, our hymns are completely out of keeping with the vitality of African singing. Furthermore, and this is very important, European music is virtually incompatible with Ewondo because of the great importance of tone in that language. Ewondo contains many words with identical spellings which are distinguished only tonically; consequently, a simple tonal inversion can lead to misinterpretation or make a sentence completely incomprehensible.

Such were the considerations that, in the 1960s, led a number of young Cameroonian priests, folklorists, sociologists and musicologists to look into the problem of 'Africanising' the Catholic liturgy; but it was Abbé Pie-Claude Ngumu (then maître de chapelle of Notre-Dame Cathedral in Yaoundé, and founder of a famous choir, the Maîtrise des Chanteurs à la Croix d'Ebène) who, in 1963, decided to make the move from theory to practice.

Taking his inspiration from biblical texts, Abbé Ngumu wrote hymns in Ewondo, for which he then composed musical settings that were typically African in form and style. His efforts were very soon crowned with success. Already well-known throughout the country, the Maîtrise was given a very warm reception at the Festival des Arts Nègres in Dakar in 1966 for its concerts of sacred music and for its interpretation of a Cameroonian Passion. The choir also represented Cameroon at the first Pan-African Cultural Festival in Algiers, and the international press was unanimous in its praise.

In 1967 the Maîtrise moved its base to the Ndzon-Melen district of Yaoundé, where Abbé Ngumu founded the parish of St Paul. There services are held in the open air on an esplanade with a hard-packed surface; there is also a shed where the altar, the musical instruments and a few chairs are put away when it rains. Pieces of scrap iron, suspended beneath a canopy, serve as bells.

Despite these rather makeshift conditions, people flock to the parish each Sunday for mass and participate with exuberance in a wonderful expression of faith and fervour. Encouraged by his superiors, particularly the Archbishop of Yaoundé, Abbé Ngumu has also undertaken a complete adaptation to African traditions of the Eucharistic ritual.

## Mass

Dressed in long red and white boubous, the choir members stand on either side of the esplanade, behind an orchestra composed of xylophones, stick zithers, slit-drums, barrel drums and bells. The altar stands in the centre of the esplanade with the congregation all around. Five or six elders, also dressed in brightly-coloured tunics, are there to maintain order. Their fly-whisks serve two purposes: to mark the rhythm and to impose discipline on squalling tots!

## The instruments

The mvet (stick zither) is an instrument typical of western central Africa. It consists of a slightly curved bamboo string-beater, to the back of which are attached gourd resonators. Holding the instrument diagonally with the middle half-calabash resting against his chest, the player plucks the strings with the fingers of both hands.

The balafon (xylophone) is found in many parts of equatorial Africa. Although some balafons cover three or four octaves, in Cameroon the xylophones are often played in ensembles of smaller instruments; each one has its own name and may overlap in pitch with the instrument next in size. The omvek, which provides the reference note, was originally pentatonic, but it has gradually become diatonic (the seventh degree was introduced only recently). The akuda-omvek is tuned to the same scale but it has an extra low note, at an interval of three semitones (a minor third) from the lowest note of the omvek. It is used to accompany the latter with chords (at a third, a fourth etc.). The nyia-mendzang is known as the 'mother balafon'

*because it provides the fundamental. It has only six keys: the first three of the highest and the lowest octaves. The fourth balafon, known as endum, produces just two sounds, the higher note corresponding to the lowest note of the previous balafon, while the lower note, producing a sound like that of a bass drum, is unspecified.*

*Wood from the ebony tree, a very hard red wood, known as mbé in the Ewondo language, is used for the keys of these instruments. This wood becomes black with age and takes the name of ebony. Calabash resonators of various sizes are fixed beneath the keys.*

*The drum has a barrel-shaped body (maximum diameter about 50 cm) made from a hollowed-out section of a tree-trunk (height between 1m and 1m50). Its single goatskin head is held in place by means lacing attached to large pegs. The drum is placed upright on the ground and the player strikes the head with his hands.*

*The slit-drum, which is used both for sending messages and to accompany dances, is made by making a longitudinal slit, acting as a sound hole, in a hollowed-out section of a tree-trunk, the ends of which have been closed off. The lips of the slit are of different thicknesses, enabling the player to obtain two different sounds, at an interval of a third or a fourth. The length and diameter of the instrument determine sound it produces. The player, seated, strikes the instrument, placed horizontally on the ground, with a pair of wooden sticks.*

*The Cameroonian bell consists in fact of two cornet-shaped, clapperless bells made of forged iron, one on either end of a stirrup-shaped metal handle. The two bells are of different sizes, thus producing two sounds at an interval of a fifth. The player strikes them with a metal rod.*

Lucien C. Wasmer  
Translations: mrp

## MASS IN YAOUNDÉ

- 1 • Entrance song:** 'Ayeen Ye Ntomba' - 'He is worthy of majesty' (Pie-Claude Ngumu)

*This dance movement takes the form of a Salutation to the King of Heaven. It is followed by an epistle reading, supported by a discreet balafon accompaniment. Then come the gospel and the sermon, in which the officiating priest brings into play all the resources of the typically African art of palaver, including the description, accompanied by mime, of comical situations, which raise laughter from the congregation.*

- 2 • Credo:** 'Bebela, Mayebe' - 'Yes, I believe' (Pie-Claude Ngumu)

*A dialogue between the soloist and the chorus, in which the whole congregation takes an active part.*

- 3 • Kyrie:** 'Kudu Bi Ngol O' - 'Have mercy upon us' (Pie-Claude Ngumu)

- 4 • Offertory:** 'Za Ane Vegan Ai Wa' - 'Who can compare to thee, O Lord' (Théophile Alima)

*This piece brings with it a storm of jubilation. Up till this point, the choir has remained on the spot, simply moving rhythmically to the music. Now it moves in an undulating procession around the altar. Men and women then go and fetch their offerings (bundles of bananas and plantains\*, papayas, mangoes, avocado pears, pineapples, manioc, palm wine, etc.). Carrying their baskets on their heads, preceded by the altar boys bearing the ciborium and the altar-cruets, they dance their way to the altar, where the officiating priest blesses their offerings, which are then laid down before the altar. They prostrate themselves, their heads in the dust, the men meanwhile rhythmically waving fly-flicks and the women raffia whisks. The procession gradually forms up again and*

*the choir members return to their places, while the women criers, bent double, emit the oyenga, a strident ululation which has several esoteric meanings, but which here is a sign of ovation.*

\* Fruit of the *musa paradisiaca*, a plant related to the banana, chiefly used in cooking.

- 5 • Elevation: Oyenga**

*After the prayers of consecration, the women criers utter the oyenga twice more, at the moment of the Elevation (in the Roman Catholic church small bells serve the same purpose). It may be said in passing that in all African rites, whether sacred or secular, the oyenga is a speciality reserved exclusively for women.*

- 6 • Gloria:** 'Duma Ye Zamba a Yob E' - 'Glory be to God on high' (Pie-Claude Ngumu)

*The very joyful Gloria is followed by Holy Communion. The music in the background creates a strange rhythm; alternately slowing down and speeding up, it prompts the congregation to move in a syncopated manner.*

- 7 • Alleluia:** 'Ilelulia Tara Ntondobe' - Alleluia to Father Ntondobe" (Pie-Claude Ngumu)

*The singers, dancers and the congregation then let loose all their energies. This piece is somewhat reminiscent of North American 'gospel songs'. The repetition of the same motif tends to create a state of trance or mystical ecstasy, which is further underlined by the highly expressive choreography. Contortions, sideways movements, dances for the men alternating with dances for the women, gestures of offering (hands outstretched, palms upwards) from the members of the congregation: everyone, from the priest to the congregation, joins in this fervent expression of faith.*

- 8 • Exit song:** 'Ngan Ye Nti' - 'Thanks be unto the Lord' (Pie-Claude Ngumu)

*After the last prayers, the congregation disperses; small groups form and the choir in procession leaves the esplanade.*

