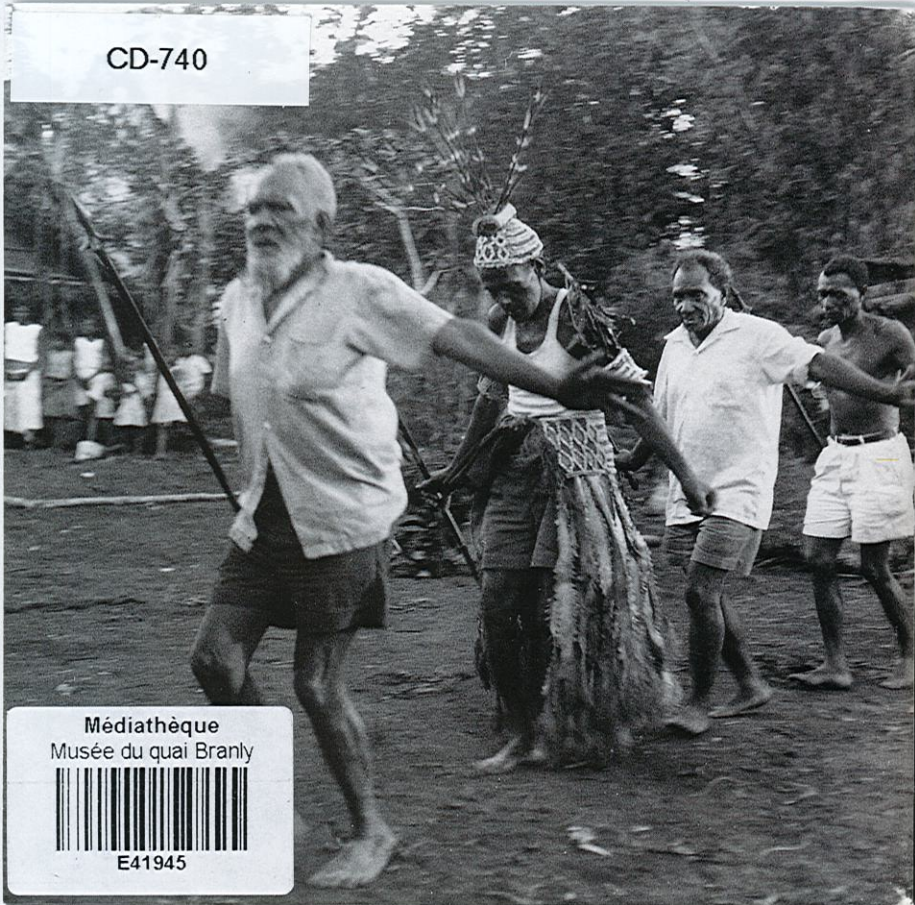


CD-740



Médiathèque
Musée du quai Branly



E41945

VANUATU

(Nouvelles-Hébrides / *New Hebrides*)

Singsing-Danis Kastom
Musiques coutumières / *Custom music*



AIMP XXXIV

Archives internationales
de musique populaire
Musée d'ethnographie

GENEVE



CD-796

Prise de son/Recordings by : Peter Crowe & colleagues, 1972-1977
Texte de présentation/Notes by : Peter Crowe ©
Traduction française/Translation by : Nicole Gouardères
Montage digital/Digital editing : Christian Oestreicher, Mega Wave Studio, Genève
Photographies/Photographs : Peter Crowe

Acknowledgements : This recording results from personal support in Australia (especially from James Murdoch and the Australia Council), and from help in the then Condominium of the New Hebrides (notably the Ven. Derek Rawcliffe, Grace Mera, Keith Woodward and Kirk Huffman). Major support came from local people in the outer islands (see text) and at Radio Vila (Ambong Thomson). The Vanuatu Cultural Centre (PO Box 184, Vila, Vanuatu) holds copies of most of the recordings presented here, plus over 3000 hours recorded by 43 local fieldworkers.

AIMP XXXIV

CD-796

ARCHIVES INTERNATIONALES
DE MUSIQUE POPULAIRE

Disques VDE-Gallo
Ale 31
CH-1000 LAUSANNE 9

Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 GENEVE

Tél. +41-(0)21 312 11 54
Fax +41-(0)21 312 11 34

Collection dirigée par Laurent Aubert
Collection editor: Laurent Aubert

© 1994 AIMP & VDE-GALLO
Ⓒ 1994 VDE-GALLO

Illustration recto : Face du *ghaisura* à Ngota, Maewo, non loin duquel étaient célébrés les rites du *Qat Baruqu* (voir plage 19). Sculpté par John Frederick Arudinki et Ruben Sumkalana en 1968; propriété du *nakamal* (maison des hommes) de John Tarinkali. / *Front cover photograph* : Face of the *ghaisura* at Ngota, Maewo, near where the *Qat Baruqu* rites (refer track 19) were held. Carved by John Frederick Arudinki and Ruben Sumkalana in 1968; property of the *nakamal* "men's house" of John Tarinkali. Photo : Peter Crowe, 1977.

VANUATU

Enregistrements réalisés pour le Projet de Tradition Orales des Nouvelles-Hébrides dans le district des Iles du Nord par Peter Crowe et ses collègues dans les années 70.

Voici le premier disque compact de musique coutumière d'un archipel de Mélanésie, pivot préhistorique d'où les Austronésiens se dirigèrent à l'est vers Fidji et la Polynésie et au sud vers la Nouvelle-Calédonie. Ces peuples furent les pionniers de l'exploration navale des océans avec de grandes pirogues à double coque sur de vastes distances—exploits inégaux avec un tel degré d'exactitude et de compétence en navigation à voile jusqu'à ce que le Capitaine Cook utilise la récente invention du chronomètre. Les Austronésiens (autrefois de langue malayo-polynésienne et qui seraient originaires d'Asie du sud-est) étaient venus de Papouasie-Nouvelle-Guinée, des îles Salomon et de Santa Cruz. Bien avant eux les peuples maintenant appelés papous traversèrent les détroits pendant les périodes glaciaires et atteignirent les îles Salomon sur de simples embarcations (l'île à atteindre étant toujours en vue) et ce, 30.000 ans avant notre ère (voir carte). Aujourd'hui les symboles clés et jumelés de la pirogue et de l'arbre enraciné entrelacés symbolisant le mouvement et le lieu (Bonnemaïson 1986) continuent à jouer un rôle primordial dans la cosmologie des ni-Vanuatu (ainsi se nomment les habitants de Vanuatu). Le nouveau nom de l'archipel, Vanuatu (1980), peut signifier "la terre permanente".

En 1606, l'expédition espagnole conduite par Queiros et Torres crut découvrir le grand continent du sud ("Tierra Australis del Espíritu Santo") et finalement "Holy Ghost Land" apparut sur les cartes anglaises de l'hémisphère sud et "la Terre de Cuir" sur les cartes françaises (cf. pages 14 a et b). Bougainville dressa la carte des "Grandes Cyclades" en 1768 et

Cook celle des "New Hebrides" en 1774. Au début du 19^e siècle arrivèrent les missionnaires, les marchands de bois de santal et les "blackbirders", recruteurs réquisitionnant de la main d'œuvre forcée. Une lingua franca appelée bichelamar était née des échanges commerciaux, des migrations et de l'argot, et est devenue maintenant le créole de Vanuatu avec une syntaxe austronésienne. L'arrivée européenne submergea beaucoup de pratiques traditionnelles ou coutumières; mais, dans les dernières décades, un renouveau conscient de la *kastom* s'est attiré les bonnes grâces politiques. Quand ces enregistrements ont été réalisés (dans les années 70) dans diverses îles du nord, l'Indépendance était encore à venir pour les gens des Nouvelles-Hébrides. Ils étaient toujours sous la double contrainte politique d'un condominium franco-britannique inefficace, une véritable aubaine puisque certains lieux purent maintenir leurs traditions sans trop d'interférences—particulièrement dans le nord où les Églises catholique et anglicane avaient une politique culturelle de relatif laissez-faire—mais aussi au sud sur Tanna, terre du mouvement indigène John Frum (ne figure pas sur ce disque). Les protestants (particulièrement les presbytériens) et les Églises fondamentalistes bannirent de nombreux rites et pratiques (tels que la consommation de *kava*) sous prétexte d'ébriété, d'idolâtrie, de licence et d'incompatibilité avec la morale (économique) occidentale (le *kava* est un tranquillisant puissant tiré des racines du *piper methysticum*, un "cultivar"—portant seulement des grains stériles—de poivrier, vieux de 2500 ans dans les régions représentées sur ce CD et dont les lactones actifs n'agissent pas comme l'alcool). Une carte actualisée des lieux où la *kastom* inspire toujours activement la musique, la danse, les rituels et la vie courante à Vanuatu, révélerait une image irrégulière, en patchwork. Un des buts de ce disque est d'offrir

un exemple pour préserver la *kastom*, mais aussi pour redécouvrir et recréer.

L'île d'Ambae illustre très bien les conséquences historiques des diverses influences. Dans cette région, se perpétue la "démocratie" mélanésienne traditionnelle du *bigman* ou "grand homme", distinct du rang de chef héréditaire et féodal. Dans l'ouest de l'île, la prise de grade rituelle par l'abattage des porcs à longues défenses, *na huqe*, prit fin vers 1930 à cause des pressions combinées des missions et du manque de terre pour l'élevage des cochons quand la culture commerciale du coprah eut la primauté. Le *tingitingi*, ensemble de tambours du district de Nduindui, a conservé et redonné vie au vieux répertoire mais ne peut jouer que pour des rites aujourd'hui disparus; donc peut-être qualifié de "musique de concert" (cf. page 9). Dans l'est, les missions dominantes étaient plus tolérantes envers la *kastom*; il ne manquait de terre ni pour élever les cochons ni pour les plantations de noix de coco, et aujourd'hui le *na huqe* est florissant, tout à la fois rituel, spectaculaire et facteur dynamique de politique locale dans une période de changement et d'adaptation. Au début de ce CD, une section (pages 2 à 8) est consacrée à l'évocation de ces rites de la partie orientale d'Ambae par des passages représentatifs d'enregistrements sur le terrain (inévitablement bruyants). Un schéma de la structure rituelle, de la signification et de la portée du *na huqe* se trouve plus bas dans le paragraphe sur le rituel.

ENIGMES DE LA MUSIQUE DE VANUATU

Il y a au moins quatre mystères musicaux dans cette région. Tout d'abord l'absence virtuelle de polyphonie d'un genre homogène, comparables à celles des groupes vocaux ou de flûtes de Pan des îles Salomon, l'archipel au nord (voir Zemp 1990) ou de

ceux du sud, en Nouvelle Calédonie (Baudet 1990). Une telle répartition questionne les théories évolutionnistes sur la polyphonie (aussi mises en cause par la polyphonie plurivocale à Fidji ou en Polynésie). Il est probable que la musique de flûte de Pan en solo et en ensemble polyphonique a existé à Espiritu Santo et Malakula. Un instrument extraordinaire appelé *temes nainggol* était courant dans le sud-ouest de Malakula, constitué de cylindres en bois creux, activés par des tubes à vent, poussant l'ethnologue A. B. Deacon à écrire (1926) à propos d'un tel groupe, accompagné de tambours à fente portables et de chants, que ce qu'il avait entendu pouvait s'apparenter au "chant à plusieurs voix". Malgré la perte des formes polyphoniques, les extraits présentés sur ce disque montrent que les ni-Vanuatu cultivent des conceptions élaborées de situations à plusieurs parties (ex.: les chants accompagnés de tambours à fente polyrythmiques sur la page 3).

La deuxième énigme concerne la répartition limitée des fameux tambours à fente, sculptés et dressés, que l'on peut admirer dans de nombreux musées ethnographiques. Ces instruments géants qui, plantés, s'élèvent à 6 ou 7 mètres de hauteur, sont liés à la présence de langues dites "d'autres types mélanésiens" (quoique toujours austronésien) suggérant une vague d'immigration préhistorique distincte de celle des territoires de langues "océaniques de l'est" où les tambours à fente sont systématiquement joués à l'horizontale (voir carte, "la ligne Crowe").

La troisième concerne les déplacements, qui s'opèrent au Vanuatu de façon quasi universelle, dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre—même pour la distribution dans un jeu de cartes. Tous les tambours à fente doivent être frappés sur la lèvres "droite" qui, dans le cas d'un instrument horizontal,

est déterminée par la position du percussionniste et de l'extrémité du tambour où se trouvaient les racines de l'arbre—si celle-ci est à sa droite la lèvres la plus éloignée de lui sera la droite. C'est le principe, pas toujours respecté, pour battre les tambours. De façon générale, le côté gauche est "sauvage, indomptable", et le droit est "civilisé". Seuls les enfants en partie enculturés et les personnes dérangées iraient dans le sens des aiguilles d'une montre.

La quatrième énigme musicale du nord de Vanuatu méritant d'être mentionnée ici (car il peut y en avoir bien d'autres) est la coexistence, particulièrement évidente à Maewo, de systèmes tonaux radicalement différents et peut-être "opposés". D'un côté des séries se chevauchant du type des échelles familières, de la triade (*do-mi-sol* ou *la-do-mi*) au type pentatonique anhémitonique jusqu'aux échelles hexa- ou heptatoniques similaires aux échelles diatoniques européennes. D'un autre côté, on trouve des chaînes de tierces (par exemple *sol-si-ré-fa-la*) et, remarquablement, des chaînes de quartes parfaites se balançant comme un pendule excentré autour d'un pivot central semitonal (peut-être microtonal) comme par exemple *rê#-sol#-do#*—pivot—*ré-sol-do* (en ordre ascendant). La dernière mentionnée (cf. pages 13 et 16) pouvant plus sûrement être appelée trame mélodique plutôt qu'échelle tant elle semble substituer à la notion de "degrés" (donc d'échelle) celle de "sauts", sauf pour le point pivot. Cette coexistence de systèmes tonaux disparates en musique vocale est assez rare et même plus radicale que l'opposition *slendro-pelog* à Java.

LES CHANTS

Selon une théorie de Maewo, les mélodies furent tout d'abord inventées par les femmes, mais les airs seuls étaient "quelque chose de rien du tout" jusqu'à ce que les hommes y donnent du sens en ajoutant les paroles.

La patrilinéarité d'un chant réside dans son texte, même si celui-ci a été composé par une femme, et sa matrilinéarité est dans la mélodie, même composée par un homme; donc idéalement, les chants ont une origine double (cf. Crowe 1992). Dans le cas d'un chant dont le texte n'est plus intelligible, son profil matrilinéaire peut indiquer son origine.

Il y a plus de cent langues à Vanuatu (avec une moyenne de 1500 locuteurs pour chacune) mais, à celles-ci, il faut ajouter un certain nombre de langues auxiliaires pour les chants. Entre autres procédés poétiques, l'imagerie des métaphores est précieuse et raffinée. La traduction dans une des langues "impériales" (tel l'anglais ou le français) rend les couplets prosaïques ou absurdes sans la structure des références à l'environnement. En 1970, le Projet de Traditions Orales des Nouvelles-Hébrides traduisit systématiquement les langues vernaculaires en bichelamar (la *lingua franca* généralement sous-évaluée) pour que tous les habitants des Nouvelles-Hébrides puissent les comprendre. Malheureusement, le bichelamar n'est pas compris en dehors de la Mélanésie et les traductions européennes ne sont pas satisfaisantes, pâles images de poésies vivaces si prisées dans leur contexte naturel. Pour cette raison (mais aussi par manque de place) les textes ne sont pas publiés ici.

Les chants vont de brefs fragments à de longues séries (typiquement en quatrains) sur un refrain répété. La composition est en principe ouverte à tous, mais quelques personnes sont reconnues comme auteurs de chansons, c'est à dire comme des fabricants ou des réparateurs, qui peuvent être commandités et payés en nattes, cochons, *kava*, nourriture et autres objets de valeur en échange de droits d'auteur locaux effectifs. Les chants et danses peuvent ainsi devenir des objets d'échange ou des dons. La stratégie d'un chant narratif typique est soignée-

sement élaborée par le poète-compositeur. Dans la forme *sawagoro* (dansée par le chœur dans les plages 8 et 10), les événements se déploient les uns après les autres comme des feuilles, puis un bourgeon apparaît et, dans l'avant-dernier couplet, la fleur éclôt; mais ce n'est que dans le dernier couplet que le héros (l'héroïne) ou l'anti-héros est nommé, dévoilant sa métaphore fleurie. Ainsi est entretenu l'art du suspense, allant souvent de pair avec l'accélération du tempo (dans la danse) à l'approche du dénouement. Si la fin surgit abruptement, meilleure est l'exécution.

LES DANSES

La danse ne réclame pas de techniques spécialement raffinées et répétées du corps, ni de mouvements des mains et des bras (comparables à celles de Tonga ou de Bali); mais l'énergie physique et un grand répertoire de chants à danser sont essentiels. Pour un homme, la danse peut être une occasion athlétique ou même sportive d'afficher sa vigueur, d'en attendre des faveurs sexuelles, ainsi qu'un déploiement de prouesses intellectuelles (mémoire, capacité de manipuler les reprises optionnelles grâce aux indications vocales). Quant aux femmes, la séduction de leurs danses et de leurs chants réside dans les gestes typiquement féminins, la qualité et les ornements vocales.

La "qualité" vocale du chant ou de la danse (et normalement des deux) est très appréciée mais les canons esthétiques varient tellement d'un lieu à l'autre, d'un genre à l'autre, qu'il est impossible d'en tirer des généralisations. La confiance en soi dans la représentation est primordiale: le répertoire doit être connu parfaitement et donc rendu avec assurance. En raison de l'effacement cultivé par les femmes dans les lieux publics mixtes, cette exigence est plus difficile pour elles que pour les hommes, mais entre

elles, elles font taire leur timidité et affirment une grande vitalité, une créativité et une expressivité égales à celles des hommes (cf. page 12).

LES RITUELS

Avant les premiers contacts avec l'Occident, la vie rituelle était richement agrémentée de représentations publiques de chants, de danses, d'expositions et de décorations avec, aux moments les plus intenses, la présence de tambours à fente et autres instruments. Les sociétés secrètes étaient florissantes: il en restait six à Maewo dans les années 70 et plusieurs sur Motalava (îles Banks). Les systèmes de commandement ou les institutions générales (en sociétés non-fermées) de prise de grades par échelon pour devenir un *huqe* ou "grande personne" étaient et restent vivants dans certaines régions. Les sacrifices de cochons, principalement de mâles à longues défenses de valeur reconnue (selon la taille de ces défenses plus d'autres facteurs) sont toujours pratiqués avec de nombreuses variantes locales. Certains cochons doivent être fournis par le candidat, mais plus importante est la prestation en cochons de personnes (généralement des hommes, mais souvent au nom de leur femme) débitrices du candidat pour ses "bons" soins (souhaitant aussi faire de la surenchère, du "potlatch"), pour sa création d'un surplus de richesse distribué, pour les marques évidentes de son influence. En principe, c'est un système démocratique puisque tout le monde y a accès mais les enfants des hommes déjà entrés dans le *huqe* ont un avantage. Le *na huqe* est un système de dettes se chevauchant et de réseau de repaiement comme un système boursier auquel il serait impossible d'échapper sans se défaire de son capital. Les jours de "règlement" et de création de nouvelles dettes sont des jours de rituel public comme celui où ceci a été enregistré (voir les notes pour les pages 1 à 9).

Enregistrer dans une société secrète n'est pas possible sans l'accord de ses membres et s'accompagne de restrictions sur ce qui peut être rendu public. Le 5 janvier 1977, la société *Qat Baruqu* du village de Ngota sur Maewo a dansé en public après 10 jours de réclusion pour des raisons de tabou. L'enregistrement sur ce disque a été réalisé par un participant jouant un rôle majeur, Jeffrey Uli-Meruana, qui travaillait dans notre équipe de Traditions orales. Utiliser le magnétophone pendant qu'il chantait et dansait était une tâche nouvelle et supplémentaire pour lui. Jeffrey avait demandé que je sois accepté dans la maison sacrée des hommes, mais je me trouvais à Ambae alité par une hépatite. J'ai peu de commentaires sur cette cérémonie, mais la bande-son, malgré tous ses défauts techniques, représente un document rare et précieux puisque le rite complet du *Qat Baruqu* n'avait pas eu lieu depuis les années 50 et ne pourrait être répété dans son intégralité suite à la mort du père de Jeffrey, George Boe-Magubani, dernier dépositaire de la *kustom* en ce lieu. En sa mémoire, nous présentons sur la plage 19 un extrait des 45 minutes que Jeffrey a pu enregistrer lors d'une représentation qui dura du crépuscule à l'aube avec feu George Boe comme chef et récitant du rituel.

LES TAMBOURS À FENTE EN BOIS

La variété d'instruments coutumiers joués aujourd'hui à Vanuatu se limite à des producteurs de sons en bois, en bambou, coquillages, et pierres puis (en tant que classe) en feuilles, tiges, fruits et racines. La métallurgie préhistorique n'a pas atteint la Mélanésie (faute d'être venue d'Asie du Sud-Est). On n'a pas fait usage des intestins et viscères (à part la vessie, tout est mangé dans le cochon, même les oreilles velues et le groin) et une tige grimpante pouvait être utilisée pour l'arc en bouche comme à Ambrym. Les outils de fabrication des instruments

de musique sont eux-mêmes faits de pierre et de coquillage (pour les herminettes), de bambou (couteaux), et on utilise aussi les pâtes à poncer (pour percer), les colles végétales (latex) étant disponibles mais peu utilisées.

La fabrication de jeux de tambours à fente demandait beaucoup de travail et de compétences, égalant celles requises pour les pirogues géantes à double coque (en effet, les coques pourraient remplacer les tambours à fente si ce n'est que leur bois est léger). Les meilleurs tambours horizontaux sont taillés dans un bois dur, localement appelé *boga*, qui a des propriétés de forte résonance et de durabilité. Ces tambours ne sont ni dressés ni sculptés de "visages" (comme dans les régions où ils sont verticaux), mais ont parfois des poignées pour les porter. Ils fonctionnent comme des "résonateurs de Helmholtz" puisque, pour une capacité intérieure donnée (la cavité), la hauteur du son augmente si la fente est élargie, ce qui rend la tâche pour creuser le tambour le plus grave doublement laborieuse.

À l'est d'Ambae, l'ensemble *dingidingi* est fondamentalement composé de trois parties (dans certains cas ces parties peuvent être doublées ou, si des joueurs manquent, tenues par un seul joueur comme dans les arrangements pour piano de partitions orchestrales). Le tambour le plus grand, le *ratahigi*, commande les départs, les changements et les arrêts en accord avec le déroulement du rituel; donc les cellules rythmiques sont faites de sections extensibles. Le tambour moyen (mais toujours de proportions respectables), le *simbegi*, est responsable de la coordination rythmique avec la danse et les autres mouvements. Le petit tambour, le *valagi*, fournit les ornements et la vivacité. Le groupe de joueurs de tambour est assimilable à l'équipage d'une pirogue avec "son capitaine", "son timonier", et "l'équipage" (dans l'ordre cité plus haut).

À l'ouest d'Ambae, un ensemble *tingitingi* comprend normalement de cinq à six joueurs et les trois ou quatre *vala*- (petits tambours) composent "l'équipage". Une des méthodes d'apprentissage des parties pour les batteurs novices est le tambourinage des doigts sur les oreillers de bambou la nuit, preuve d'une analyse musicale autochtone originale puisque les éléments sonores y sont hiérarchisés entre ce qui est essentiel et ce qui est optionnel en musique. Les Mélanésiens sont pragmatiques, mais ce sont aussi des théoriciens.

LES ENREGISTREMENTS

Introduction

1. *Ahi gavegave*, 'chant de colère'

Chanté par Barton Qaribageo (de la lignée "Qari") dans le brumeux village de montagne de Vuingalato (demeure des pygmées et des géants) sur les pentes du volcan Lolo Manaro (lieu des esprits), Ambae, 19 septembre 76. Chant long en solo appelé *Qaruqarahi Qarimemea* d'après son héros et probablement compositeur, qui s'est disputé avec un ami et se venge d'avoir été insulté en élaborant de grandes cérémonies de tuerie de cochons (voir pages suivantes). C'est un exemple des machinations politiques qui peuvent être rendues lors de ces rites où tout n'est pas des "bons" soins; il constitue aussi un exemple inhabituel de chant déclamatoire à pleine voix.

Séances de rites publics de prise de rang (Ambae Est)

Extraits de rites *na huqe* de tuerie de cochons

Les plages 2 à 7 de ces extraits furent enregistrées à Lovuitogohui le 21 janvier 1972 lors d'un rite multiple spectaculaire, quand trois hommes prirent un nouveau rang: Didimus Tari-Warue attint le haut rang de *ala hangavulu* (comportant dix cochons aux

défenses retournées formant un cercle complet); Godwin tua dix cochons hermaphrodites pour son *na rawe*, un grade rarement pris et en option dans le système; Mark accomplit le deuxième des grades à dix cochons *votaga hangavulu* 'défenses à mi-chemin de percer les joues du verrat'. On fait tomber les incisives supérieure du jeune mâle pour permettre la croissance sans usure des incisives inférieures qui finissent par percer la mâchoire; les animaux doivent alors être nourris à la main dans des enclos protégés pendant dix ans (s'ils survivent) dans le cas du *ala* ou défenses en cercle complet. Ainsi le *na huqe* s'apparente à un cas de soudaine consommation de richesse, mais les aspects religieux traditionnels y sont tout aussi importants. Toute personne s'élevant dans le *huqe* est investie d'attributs sacrés personnels selon son rang, mais sera après la prise de grade appauvrie matériellement en raison même de ces sacrifices et échanges. Beaucoup de travail et une politique astucieuse sur une longue période dans le réseau d'échange (débitur et créditur) sera nécessaire avant qu'un *na huqe* puisse envisager d'accéder à un rang plus haut. Franchir les grades représente le travail de toute une vie.

L'importance d'un grade donné, pris par un *huqe* particulier, dépend aussi de la splendeur esthétique des rites: combien de personnes viennent pour regarder et admirer, la beauté des danses consacrées, les décorations personnelles (spécialement les marques de rang: jupes de pandanus finement tissé, couronnes de plumes, bracelets), la quantité et la qualité des nattes échangées par les femmes et, par dessus tout, la valeur et le nombre de cochons fournis (occasion d'apprécier les subtilités de chaque discours de consécration).

En bord de mer, près de Lolopuepue, il y avait un groupe de danse extraordinairement vigoureux, exécutant un *sawagoro* de fête typique après une tuerie

de cochons. (Le *sawagoro* des cérémonies des plages 2 à 7 n'a pu être enregistré par épuisement de piles électriques à ce moment là.)

Le village de Lovuitogohui possède, quant à lui, un beau jeu de tambours à fente qui sont ici "tués" par les meilleurs percussionnistes de la région. Les auditeurs devront excuser les sons extérieurs et les accidents de micro (nous ne pouvions à ce stade anticiper sur ce qui venait après). Les cris des cochons peuvent glacer les sangs mais ce sont les plaintes d'animaux boitillants et sédentaires n'aimant pas être déplacés contre leur gré. Didimus prononça un discours, disant que notre présence pour enregistrer ces événements était le signe que son prestige grandissant était reconnu "à l'étranger".

La sélection d'extraits du *na huqe* choisie ici ne prétend pas illustrer la structure définitive de ces rituels. Les variantes locales et individuelles sont nombreuses. Un ordre type comprendrait: (a) les annonces de la date choisie (page 9) et précautions rituelles; (b) le jour même, la prestation des cochons avec tambours à fente, discours, parures et nattes (pages 2 et 6); (c) les sacrifices (page 7); (d) rituels d'absorption du *kava*; (e) les danses nocturnes de célébration (page 8 a, b et c). Les danses des plages 3 à 5 sont facultatives: habituellement la plage 3 *ahi tigo* est seulement exécutée lors de la prise des grades les plus élevés; sur les plages 4 et 5 *ahi bue* est une danse qui n'est exécutée qu'à grands frais après paiement des répétitions pour assurer un résultat performant et approprié.

2. *Dingidingi* (tambours à fente), arrivée des cochons

Les cris des hommes tout au long de la route d'approche signalent que les cochons sont amenés; les tambours à fente se préparent pour un morceau de bienvenue qui durera jusqu'à ce que le donateur et

son troupeau atteignent la lisière de la *na sara*, l'"arène/agora" (avec des cellules rythmiques extensibles) pendant qu'au loin, les guetteurs les accueillent par un chant de bienvenue jusqu'à ce que le son des tambours submerge celui-ci (depuis notre position d'enregistrement). La vitesse de percussion (plus de dix coups à la seconde), la précision des changements d'une section à l'autre, l'hémiole exacte (2x3=3x2) indiquent tous la virtuosité des joueurs et la haute charge d'adrénaline de l'événement.

3. *Ahi tigo qaravu*, danse chantée (extrait)

Les hommes dansant ici le *ahi tigo* "danse-le-saut" chantent quatre couplets d'une chanson (solo et réponse, fins avec des cris) par endroit *a capella* puis avec tous les tambours. La coordination rythmique des tambours ne dépend pas toujours de la coïncidence des temps et des syllabes mais de l'"encadrement" des segments des couplets. Un pas unique peut ne pas être une unité musicale, mais tous les pas dansés pour chaque couplet chanté, pris dans leur ensemble, ont un début et une fin marqués par les tambours.

4. *Ahi bue-suresure*, danse chantée (début)

Aaron tire une longue file de danseurs derrière lui, chantant avec un petit tambour à fente en bambou dans la main, jusqu'à ce qu'il les place en quatre lignes quand les percussions de bambou s'enflamment et que les pieds battent le sol volcanique; mais soudain la danse cesse pour que les discours de dédicace puissent être prononcés. Puis la danse reprend, dans ce cas pour plus d'une demi-heure. *Ahi* "chant", *bue* "bambou", *suresure* "pas et atours particuliers"—ici des feuilles de croton jaillissent de la ceinture du danseur pendant que ses pieds frappent un rythme binaire pour faire trembler et vivifier la terre.

5. *Ahi buesuresure* (fin) et début des rites

Une longue danse, basée sur un cycle de chants complexes, finit en mourant, recouverte par l'ouverture de cellules rythmiques des tambours à fente qui annoncent la partie sérieuse du rituel. On peut entendre un changement dans le chant, pour signifiant que cette phase de la danse se termine et qu'une nouvelle phase va commencer.

6. Discours d'un parrain, "percussions de bienvenue"

Tarione et d'autres grands hommes ont été les parrains du *huqe* de Didimus (voir plus haut), évidence de la capacité du candidat à s'attirer de hautes protections. Tarione insiste sur la signification du *na huqe* comme institution et présente une marque de rang, appuyant ses dires en citant un chant, puis ajoutant "Venez le prendre !" Ponctuation des tambours. L'ensemble des tambours à fente joue ces "percussions de bienvenue" quand les cochons sont amenés sur le *na sara* 'l'arène/agora'. La durée du morceau dépend du temps pris par les cochons. Le joueur de "grand tambour" *rahatigi* signale les changements de section par des indications musicales (ex: *poco rallentando*—pause sur temps faible— puis temps fort *in tempo*), par commandes verbales, sifflements et chuintements puisque les joueurs se tournent le dos (voir photo).

7. *Na huqe*, les sacrifices

Ici encore la durée des cellules rythmiques dépend du temps nécessaire à chaque action; pour une longue séquence (avec beaucoup de cochons), un certain nombre de répétitions est inévitable; ceci induisant probablement un effet hypnotique sur les spectateurs. Les sacrifices sont exécutés rapidement, autrefois avec des massues sculptées en bois; avec l'arrivée des races européennes, les porcs ont tendance à

avoir des boîtes crâniennes plus épaisses et ce sont des haches d'acier que l'on entend à la fin de cette plage. Un groupe d'hommes chante une dédicace, considérée comme un geste élégant, et dont les paroles font métaphoriquement le point sur le nouveau statut du *huqe* et sur son histoire personnelle.

8 a, b, c. *Sawagoro*, trois danses chantées

Enregistrés près du village de Lolopuepue, février 1977. Deux cercles d'hommes concentriques, tournés vers le centre, tapent des pieds en claquant des mains sur les contretemps, les doubles claquements commandant la répétition des phrases et les doubles piétinements ici et là faisant monter l'excitation. Tangentes aux cercles, les femmes alignées (ne chantant pas) "frottent" les pieds sur place; certaines, les bras tendus, imitent les ailes du faucon (car le *huqe* plane au dessus des autres oiseaux). La forme est celle de l'appel-réponse, idéalement avec un *crecendo*, un *accelerando* et une fin en éruptions. Les phrases mélodiques peuvent se chevaucher. *Hai* "allons y!" et *io* "oui!"

Démonstration de percussions (Ambae Ouest)

9. *Buelamba*

Exécutants: Samuel Lengge (*tinami*), Opet Bani (*imba*), Willie Vatu (*valalagua*), Matthias Vira (*valagelele*) et Michael Ala (*valamulemule*)—un groupe *tingitingi* type (du tambour à fente le plus grand au plus petit). Ce morceau a été enregistré à Saranabuka, Nduindui, le 8 octobre 1977 avec l'aide du redoutable James Gwero. Le tempo et les changements de segments fonctionnent comme les percussions de l'Est, mais l'usage d'un *rallentando-diminuendo* est inhabituel. Ici aussi, plusieurs segments dans une chaîne de cellules rythmiques sont extensibles. Ce morceau, utilisé pour un grade local de tierce à dix cochons montre un nombre de varia-

tions différant des pratiques typiques de l'Est, mais les principes rituels sous-jacents restent les mêmes. Les basses utilisées ici étaient des instruments neufs et l'on espérait qu'en vieillissant (ou plus évadés) ils développeraient des sons plus riches. Le meneur apprenait sur le *tinami* à jouer aux plus jeunes en leur demandant de mémoriser les modèles rythmiques qu'il tapait de ses doigts. Les apprentis devaient ensuite répéter ces rythmes la nuit sur leur oreiller de bambou; déjà à cette époque, tout le monde possédait des coussins de type européen, malgré tout les élèves avaient fait leurs "gammes".

Chants collectifs ou en solo

10. *Rugurugubea*, jeux chanté d'enfants (Ambae Ouest)

Enregistré le 23 septembre 1977. Emmanuel Vira, du Club Folklorique Tambae de Saranabuka, faisait répéter ces garçons et filles car, dans ce district assez modernisé, la *kastom* est quelque peu devenue matière d'enseignement, au lieu d'être seulement imitée ou intégrée lors des activités de la vie de tous les jours. La première partie ressemble aux figures d'un quadrille, puis les hullements d'Emmanuel (qui chante en fausset quand il craint que les enfants oublient les paroles) sont suivis d'un *sawagoro* (cf. page 8).

11. *Surisuri basatura*, chœur d'hommes (Maewo)

Chanteurs, conduits par Jeffrey Uli: J-F Arudiñki et Ruben Sumkalana (voir légende de la photo de couverture), Jean-Marc Salé, Apwila Mwaera, Amos Salé (fausset), Joakim Asulu et Charles Plesora. Enregistré en juin 1977. Après avoir bu le *kava* dans une des neuf *nakamal*, "maison coutumière des hommes", qui restaient à Ngota, Maewo centre-est, en 1977, huit hommes essayèrent de chanter (cf.

page 18), un canon à deux voix mais ils ne pouvaient pas se coordonner rythmiquement à moins de le danser; à sa place, ils présentèrent donc ce morceau qu'ils connaissaient bien. Son intérêt musical est renforcé par les appoggiatures et le quasi chevauchement des voix. Il parle du *surisuri* "parure de feuillage" mis à la mode dans la coutume par ou à Basatura.

12. *Tuvai*, chant tabou, deux femmes (Maewo)

Enregistré à Umloñko le 19 juillet 1977 par Gillian Lawrie. Lors d'une séance entièrement féminine, Gillian Lawrie enregistre Emma, Ellice et leurs amies. Les rythmes asymétriques sont particulièrement clairs dans ces voix et le battement acoustique de leurs timbres vocaux couplés est notable. En ces jours, le répertoire féminin était plus facilement révélé à une autre femme qu'à un homme. Un couplet brouillé par les pleurs d'un enfant a été supprimé. Le chant fait référence au *gogona*, au "sacré".

13. *Siro-siroi*, chant du pandanus (extrait) (Maewo)

Enregistré le 21 juillet 1977 par Gillian Lawrie à Umloñko. Dinah, la femme de Jeffrey Uli, avait une version incomplète de ce chant qui détaille tous les stades de la préparation du pandanus pour le tressage des nattes; ses parents (naturels) Silas et Emma vinrent donc à son secours avec une version complète, qui est si longue que nous n'en reproduisons qu'un extrait ici. Son intérêt scientifique principal réside dans la trame tonale de quarts parfaites oscillant sur un pivot. Le pivot est ici un demi-ton, mais peut-être microtonal dans d'autres chants (page 16). Dans l'exécution, un saut d'une quarte descendante ou ascendante peut être augmenté comme une ornementation de deux sauts similaires ou plus, l'amplitude potentielle atteignant souvent une treizième (voir introduction plus haut). Ce chant ensei-

gne aux filles l'essence du travail qu'elles doivent fournir pour créer des biens féminins en tressant des nattes, qui atteignent sur Maewo, Ambae et Pentecôte Nord (Raga) les plus hauts niveaux d'élaboration de tout le Pacifique.

14 a, b. Deux chants *na polo* (Espiritu Santo)

Sur l'île la plus grande, alors pas totalement explorée, les gens de "la brousse centrale" furent appelés par Jimmy Stevens (chef de la rébellion avortée des "noix de coco") pour commémorer l'ouverture de la nouvelle route en août 1977 à Matentas, Big Bay. Les tentatives d'évangélisation anglicanes étaient déjà en cours à cette période. Les hommes et les garçons pilent un grand plat de bois, placé sur une cavité, à l'aide de pilons de bambou creusés de "fenêtres" pour renforcer leur résonance. Voici chantés des "phrasés en cascade" typiques, souvent pentatoniques anhémitioniques, au rythme binaire. Les femmes et quelques visiteurs choisis circulent autour du cercle des chanteurs masculins dans le sens contraire des aiguilles à celui d'une montre (Crowe 1990) sans chanter, mais les cris et les exclamations sont autorisés (photo p. 19).

15. *Waswastambia* (extrait) (Maewo)

Enregistré en mai 1977, à Roñnawo. Il y a un apparent "air de famille" entre ce chant et celui de la plage 14 quant à son exécution mais pas dans son organisation tonale (voir photo p. 17; cf. Crowe 1992). Le chant, assez long, a été aussi raccourci à cause du vent soufflant sur le micro.

16. *Veveve Tagaro a Gobio*, chant 48 (Maewo)

Le 20 juin 1977, George Boe décida de conter l'épopée du héros légendaire Tagaro (bien connu sur Ambae, Pentecôte et plus loin) telle qu'elle eut lieu à Gobio au centre de la côte est. Il la tenait de son père

et, la dernière fois, l'avait récitée et chantée pendant sept heures lors des funérailles de ce dernier. George (voir photos, Crowe 1992) dit qu'il avait besoin de quelques semaines de réflexion pour raviver sa mémoire. Quand il fut prêt, cela prit trois heures, incluant 66 chants. Ce chiffre connu, George annonça alors qu'il en connaissait 70 (ce qu'il prouva les jours suivants), que son père en savait 80, et qu'avant l'arrivée des européens, il devait en exister une centaine. Sur les trois plages suivantes, George chante de façon intimiste dans une posture décontractée, ce qui signifie qu'il "joue" avec les rythmes — jugé acceptable — afin de mieux souligner le sens du texte que lorsqu'il est dansé en tempo giusto, et donne une liberté pour les variations personnelles dans l'exécution. Les auditeurs noteront quelques hésitations — que nous ne saurions effacer ! — produit de ce merveilleux effort de mémoire.

Le premier de ces chants, de par son pivot et ses quartes parfaites oscillantes, est à mettre en parallèle avec le chant de la plage 13. Tagaro est surpris de découvrir que les femmes sont différentes des hommes, dans leur corps et leur esprit, et propose que leur union soit porteuse de fruits.

17. *Veveve Tagaro a Gobio*, chant 64 (Maewo)

La transcription de ce chant et de son texte sous une forme "émique" (dans Crowe 1992:188) a été jugée acceptable par George lorsqu'elle a été rechantée. La forme tonale n'a rien de notable mais son texte est explosif puisque Tagaro dit y renoncer à Gobio et aux habitants alentours dont le manque de foi le rebute, et qu'il s'en "retournera" à Mamalu. Peut-être faudrait-il parler de "chercher" plutôt que de "retourner" (une ambiguïté de la traduction) puisqu'il semble que Tagaro fait voile de Nadi (près de Gobio) à la recherche de ce que nous appelons aujourd'hui Fidji. Ceci est une possibilité réelle dans la colonisation du

Pacifique. L'intention de naviguer et/ou d'explorer est assez claire. Ce chant pourrait-il être aussi ancien que la poterie Lapita? On étudie cette poterie antique (datée à ce jour à 1500 ans avant notre ère) pour les évidences de représentations anthropomorphiques qui sur des objets tangibles gardent leur forme alors que les chants de cette époque ont été dans la tradition orale sujets à des changements — du moins c'est ce que nous pensons.

18. *Veveve Tagaro a Gobio*, chant 66 (Maewo)

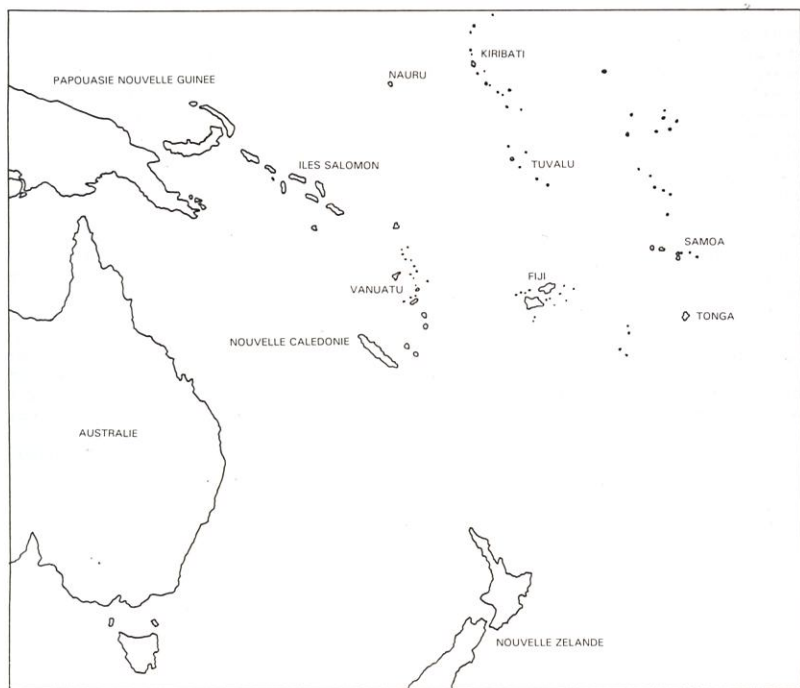
Jeffrey Uli affirmait que ce chant pouvait être chanté et dansé en canon à deux, quatre et huit voix ou même plus, selon le nombre d'exécutants (voir page 14). C'est un chant à la gloire de l'île de Maewo et à la magnificence de ses coutumes. C'est un peu difficile à croire ici tant le chant de George est *parlando rubato* mais c'était à la fin d'une séance épuisante. Sur la plage suivante, nous entendons George dans un autre rôle et dans un style différent.

Rite de société secrète (Maewo)

19. *Qat Baruqu* (extrait)

Enregistré par un participant, Jeffrey Uli-Meruana, la nuit finale des rites, le 5 janvier 1977 à Ngota. Les aventures du héros légendaire Qatu ('tête' ou 'couronne') qui fit le tour de toute l'île sont chantées ici dans le style établi au lieu dit Baruqu. Lorsqu'il arrivait sur un nouveau lieu dans l'histoire, le récitait George Boe-Magubani appelait le chant suivant avec des *tangtangis iau* (*tangi* 'crier'). Les "grognements" sur les contretemps sont tout à la fois défis et encouragements. Le "tambour" reste secret, entendu par le public mais à la vue des seuls initiés. Pendant cet extrait, une personne demande à un membre d'aller chanter "pour le public" en dehors du *nakamal* "la maison rituelle des hommes" pour détourner l'attention du contenu des chansons taboues à l'intérieur; des fragments du chant de "couverture" à l'extérieur sont perçus ici. L'île de Maewo est reconnue comme le centre d'origine de leur *kastom* par les habitants d'Ambae et de Pentecôte (Raga).

Peter CROWE



Situation de Vanuatu dans le sud-ouest du Pacifique / Location of Vanuatu in the southwest Pacific.



A gauche le ratahigi, tambour à fente «capitaine», joué par Selwyn Bata, et à droite le simbegi, tambour à fente «timonier», joué par Ellison Arusavu (pages 2 à 7). / The ratahigi «captain» slit-drum to the left played by Selwyn Bata, and the simbegi «helmsman» slit-drum to the right by Ellison Arusavu (tracks 2-7).



▲ L'«orchestre de tambours à fente» *dingidingi* pour le *na huqe* (pages 2 à 7). Mêmes musiciens que photo précédente, plus Basil Vuvu au *valagi*, tambour à fente «membre d'équipage». / The *dingidingi* «slit-drum orchestra» for the *na huqe* (tracks 2-7). Same players as before, plus Basil Vuvu on the *valagi* «crew member» slit-drum.

▶ Un groupe d'hommes à Ronavo, Maewo, écoutant l'enregistrement des chants *wasawasatambia* en «frappant le plat de bois» (page 15), 1977. / A group of men at Ronavo, Maewo, listen to playbacks of *wasawasatambia* "hitting the wooden plate" (track 15), 1977.



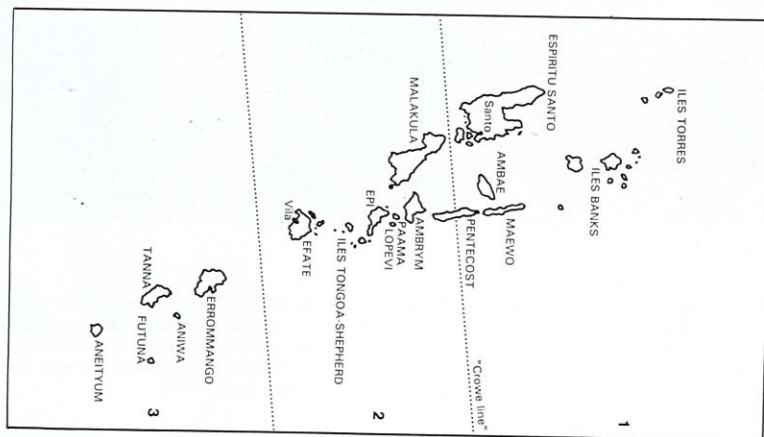


◀ Habitants du centre d'Espiritu Santo dans une danse chantée *na polo* (page 14); les femmes tournent dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre sans chanter; les hommes, au milieu, chantent et frappent de leur pilon de bambou le plat de bois posé sur un trou, 1977. / *People from central Espiritu Santo in na polo song-dance (track 14), the women circling anticlockwise (but not singing), the men pounding a wooden plate over a hole and singing, 1977.*

▲ Enfants de Lovuitogohui, Ambae, jouant à des jeux coutumiers, 1972. / *Children of Lovuitogohui, Ambae, performing customary games, 1972.*

Les îles de Vanuatu / Islands of Vanuatu.

1. Tambours à fente seulement horizontaux. Langues «océaniques orientales» / All slit-drums horizontal. «Eastern Oceanic» languages.
2. Présence (historiquement) de gigantesques tambours à fente verticaux (et de plus petits, horizontaux). Autres langues mélanésiennes / Presence (historically) of upright giant slit-drums (and smaller horizontal ones). Other Melanesian languages.
3. Absence de tambours à fente en bois / Absence of wooden slit-drums.



VANUATU

Recordings made for the New Hebrides Oral Tradition Project, in the Northern District Islands by Peter Crowe and colleagues, 1970s.

This is the first CD of customary music and ritual of a pre-historically pivotal archipelago in Melanesia, whence the aboriginal Austronesians turned east towards Fiji and Polynesia, or south towards New Caledonia. Vanuatu stood at a junction in the colonisation of the Pacific, some 4000 years ago. These people were the pioneers of exploratory ocean navigation, with large double-hulled canoes over vast distances—feats not equalled in sailing with comparable accuracy and skill until Captain Cook made use of the newly invented chronometre. Austronesians (once known as speakers of Malayo-Polynesian, whose origins seem to lie in SE Asia), had come down from Papua New Guinea, the Solomons and Santa Cruz. Long before them, peoples now dubbed Papuan had advanced over land-bridges during the Ice Ages and by simple water-craft (always having the next island in sight) as far as the Solomons, by c.30,000 BC (see map). Today, the twin and key symbols of canoe and rooted tree, standing inter-relatedly for both movement and place (Bonnemaison 1986: 518-23) continue to play an integral part in the traditional cosmology of the ni-Vanuatu (as the people now call themselves). The newly-coined name of Vanuatu (1980) includes the meaning of “permanent land”. In 1606, the Spanish expedition under Queiros and Torres believed it had discovered the supposed great southern continent (“Tierra Australis del Espiritu Santo”), and in due course “Holy Ghost Land” appeared on English maps of the southern hemisphere and as “Terre de Cuir” on French ones (cf. track no. 14a & b). Bougainville mapped the “The Great

Cyclades” in 1768, and Cook “The New Hebrides” in 1774. In the early 19th century, missionaries, sandalwood traders and “blackbirders” poaching for indentured labourers arrived. The lingua franca called Bislama (or Bichelamar) was born from trading, migration and contact argot, and is now the Vanuatu creole, having an Austronesian syntax. European arrivals led to the submergence of much traditional or customary practice, but in recent decades a conscious revival of *kastom* has attracted political push. When these recordings were made (1970s), in several of the northern islands, Independence was yet to come to the peoples of the then New Hebrides. They were under the joint political control of an inefficient Franco-British Condominium, a kind of blessing in disguise as some areas were able to maintain traditions without too much interference—notably in the north, where Roman Catholic and Anglo-Catholic churches had a relatively laissez-faire cultural policy, but also south on Tanna, home of the John Frum indigenous movement (not on this disc). Protestant (especially Presbyterian) and fundamentalist churches banned many rites and practices (like kava-drinking) for such excuses as “drunkenness”, idolatry, licentiousness and incompatibility with western (economic) morality. (Kava is a powerful tranquilliser, made from the roots of *piper methysticum*, a pepper cultivar probably originating ca. 2500 years ago in the regions on this CD, whose affecting lactones do not work like alcohol.) A present-day map of where *kastom* still vitally inspires music, dance, ritual and daily life in Vanuatu would show an uneven, patchy scene. One of the aims of this CD is to offer a model example for *kastom* retention as well as rediscovery and re-creation.

The island of Ambae nicely illustrates the historical consequences of various influences. This is an area where Melanesian traditional "democracy" of the bigman or great-person kind continues (as distinct from "feudal" hereditary chieftainship). In the western half of this island ritual grade-taking by the sacrifice of tusked boars, *na huqe*, was discontinued about 1930 through combined pressures of missions and shortage of land for pig-raising, caused when cash-cropping for copra became important. The *tingitingi* slit-drum ensemble of Nduindui district has kept and brought to renewed life the old repertoire, but cannot now play for discontinued rituals, and has almost become "concert music" (cf. track 9). In the eastern half, the dominant missions were more tolerant towards *kastom*, there was no shortage of land for both pig-raising and coconut plantations, and today *na huqe* continues to flourish both as a spectacular ritual and as a dynamic local political factor in a period of change and adaptation. Near the beginning of this CD (track nos. 2-8) a section is devoted to an evocation of these eastern Ambae rites, with representative passages from on-the-spot (inevitably "noisy") documentary recordings. A sketch of the ritual structure, meaning and scope of *na huqe* is given below in the section on ritual.

ENIGMAS OF VANUATU MUSIC

There are at least four musical mysteries in this region. First, the virtual absence of polyphony of a homogeneous kind, comparable with the vocal groups or panpipe ensembles of the Solomon Islands (see Zemp 1990)—and also to the south in New Caledonia, in other forms (Beaudet 1990). Such a distribution puts evolutionist theories of polyphony into question

(as does plurivocal polyphony in Fiji and Polynesia). It is likely that solo and ensemble polyphonic panpipe music formerly existed on Espiritu Santo and Malakula. An extraordinary instrument called *remes nainggol* once flourished in SW Malakula, of hollowed wooden cylinders activated by blown pipes, inspiring ethnologist A. B. Deacon to write (quoted in Crowe 1981: 422) in 1926 of such a group performing with portable slit-drums and voices, that what he heard was "in the manner of a part-song". Despite loss of some polyphonic forms, the items on this CD reveal that ni-Vanuatu cultivate many elaborate conceptions of multi-part events (e.g. songs accompanied by polyrhythmic slit-drums, track 3).

The second enigma concerns the restricted distribution of the well-known upright carved slit-drums, to be seen in many important ethnographic museums. These giant instruments (which when planted stand up to 6-7 metres above ground) correlate with the presence of "other-Melanesian" (but Austronesian) languages, suggesting a distinct prehistoric wave of migration by comparison with the "eastern Oceanic" language areas to be heard here, where slit-drums are invariably played horizontally (see map, the "Crowe line"; see also Cameron 1975).

The third concerns the near-universal anti-clockwise directionality in Vanuatu. Dances which circle always go this way, as does a game of cards, called "following the right". All slit-drums should be played on the right hand lip, which in the case of the horizontal instruments will depend on which side of the player the root end of the original tree is placed—if to the right, then the upper lip will be the "right hand side" (see photo). This is the principle, at least,

for drumming (not always respected). Very broadly speaking, the left hand side is "wild, untamed" and the right is "civilised". Only partially enculturated children or deranged persons would ever go clockwise.

The fourth of the musical enigmas of northern Vanuatu that we can mention here—for there may well be more—is the coexistence, conspicuously on Maewo, of radically different, and perhaps "opposing", tonal systems. On the one hand, an overlapping series of familiar scale types, from triads (*do-mi-so*, or *la-do-mi*), through anhemitonic-pentatonic types (e.g. *do-re-mi-so-la*) to hexa- and heptatonic scales resembling European diatonic scales. On the other hand, we find chains of thirds (e.g. *so-ti-re-fa-la*) and—remarkably—chains of perfect fourths swinging like an eccentric pendulum about a central semitonal (perhaps microtonal) pivot point, as for example *re#-so#-do#-pivot-re-so-do* (in ascending order). The last-mentioned (cf. tracks 13 & 16) would surely be better called a "melodic template" than a scale, as it seems to go beyond conceptions of "steps" (*ergo*, scales or ladders) to "leaps", except for the pivot point. This co-existence of disparate tonal systems in vocal music is quite rare and possibly more radical than, say, *slendro* vs. *pelog* in Java.

SONGS

According to a Maewo theory, melodies were first invented by women, but mere tunes were "something-nothing" until men gave them significance by adding poetry. The *patriliality* of a given song lies in its text (even when composed by a woman) and the *matriliality* in its melody (even when composed by a man)—so, ideally, songs are bi-engendered (cf. Crowe 1992).

In the case of a song with a text that is no longer understood, its matrilial profile may indicate its place of origin.

There are more than 100 languages in Vanuatu (averaging 1500 speakers), but to this must be added a number of auxiliary song-languages. Imagery through metaphor, among other poetical devices, is prized and refined. Translations into "imperial" languages (such as English and French) tend to render the verses either prosaic or nonsensical, without the framework of environmental references. In fieldwork in the 1970s, the New Hebrides Oral Traditions Project systematically made translations from the vernaculars into Bislama (the usually undervalued lingua franca) so that all people in New Hebrides could understand them. Unfortunately, Bislama is not understood outside Melanesia, and "European" translations tend to be unsatisfying, mere shadows of what are vivid poesies in their native contexts. For this reason (as well as space) we refrain from printing texts here.

Songs vary from brief snatches to long sets (typically in quatrains) on a repeating refrain. Composing songs is in principle open to anyone, but some individuals are recognised as songsmiths, i.e. makers and menders of songs, who may be commissioned, with payments in mats, pigs, kava, food or other valuables in return for the effective local copyright. Songs and dances may thus become exchange items or gifts.

The strategy of a typical narrative song is carefully designed by the poet-composer. Take the *sawagoro* form (as danced in chorus on tracks nos. 8 & 10): events unfurl like leaves one after another, then a bud appears, and in the penultimate verse the flower bursts open, and only in the final verse is the hero(ine) or anti-hero(ine) named, unveiling his floral metaphor.

An art of suspense is thus cultivated, often paralleled by crescendo and accelerating tempo (when danced) as the dénouement approaches. It is best in performance if the ending erupts, spurning.

DANCES

No specially rehearsed and refined skills of body or hand and arm movement are needed in the dance (compared with, say, Bali or Tonga), but physical stamina and a large repertoire of the songs to be danced are essential. The dance may be an athletic, even a sporting opportunity to "flash" one's vigour, to hope for sexual favours, coupled with display of intellectual prowess (memory, ability to manipulate optional repeats through vocal cues), if one is male. Women's dancing and singing gains its allure through distinctive feminine gesture, decoration and vocal quality.

Vocal "quality" while dancing or singing (and normally both) is greatly to be admired, but aesthetic standards vary so much from place to place and from genre to genre that we cannot make generalisations. Confidence in performance is probably more important than anything: the repertoire should clearly be known and thereby reclaimed with assurance. Due to the cultivation of effacement in (mixed) public activities, this expectation may sometimes be harder on women than men—but women, when on their own, shed shyness and exhibit great vitality, creativity and expressiveness, quite the equal of the men's (cf. track 12).

RITUALS

Pre-contact ritual life was richly adorned by public presentations of song, dance, display and decoration, often with slit-drums or other instruments, at climax points. Numerous secret societies once flourished: six were extant on Maewo in the 1970s, and a number

on Motalava (Banks Group). Leadership systems or general institutions (not closed societies) of grade-taking, in steps towards becoming a *huqe* 'great person', were and remain active in some areas. The sacrifice of pigs, mainly tusked boars of recognised values (according to tusk development and other supporting factors) operates still, with many local variants. Some pigs should be supplied by the candidate, but more important is the prestation of pigs by persons (generally men, and usually also on behalf of their women) who are indebted to the candidate for "good" works (but who may wish to "potlatch" by overpaying), for his creation of a distributed surplus, for his evidences of influence. It is in principle a democratic system in that anyone may participate but the children of men already advanced in the *huqe* usually have a head start. *Na huqe* is an overlapping debt and repayment network, like a stock-exchange impossible to escape without shedding one's capital. The days of "settlement" and further debt-creation are the days of public ritual involving the material we have recorded here (see notes for tracks 1-9).

Recording from inside a secret society is not possible without the members' consent, and then there will be restrictions as to what may be made public. On 5th January 1977, the *Qat Baruqu* society of Ngota village on Maewo danced for the public on the last of the ten days of seclusion for tabu matters. The recording on this CD was made by a leading participant, Jeffrey Uli-Meruana, who was working in our Oral Traditions team. Operating the tape-recorder was an additional and novel task for him, while he sang and danced. Jeffrey had asked the society if I might be invited into the sacred men's house, but I was on Ambae, laid low with hepatitis. There is little that can be said (by me) about that occasion, but the tape (for all its technical faults) is a rare and valuable

document, since the full rites of *Qat Baruqu* had not been done since the 1950s, and might not be repeatable, except in segments, since the death of Jeffrey's father, George Boe-Magubani (see Crowe 1992), the "last repository" of *kastom* in that place. We present, as memorial to him, a slice of the 45 minutes Jeffrey was able to record during a performance that went from dusk to dawn on track 19, with the late George Boe himself as the ritual leader-reciter.

THE WOODEN SLIT-DRUMS

The variety of *kastom* instruments played today in Vanuatu is limited to sound-makers of wood, bamboo, shells and stones, and then (as a class) from leaves, stems, fruits and roots. Pre-historic metallurgy did not reach Melanesia (failed to come from SE Asia). There was no use of intestinal gut (all parts except the bladder of a pig are eaten, even the silky ears and snout!), and a vine could be employed for the plucked mouth-bow (as on Ambrym). Instrument-making tools were of stone and shell (*adz*es), bamboo (knives), fire, and grinding pastes (*drills*); vegetable glues (like latex) were available, but not often used.

The making of sets of wooden slit-drums involved much labour and skill, just as it had done for the giant double canoes. (Indeed, canoe hulls can substitute as slit-drums, but there the wood used is light.) The best horizontal drums are cut from a hard wood (locally called *boga*) with powerful resonance properties and durability. Such drums are neither dressed nor carved with "faces" (as in the "vertical" area), but do sometimes have carrying-handles. They act as "Helmholtz resonators", in that pitch for a given interior capacity (the cavity) rises if the slit is widened; thus the task of excavating the deepest drum is doubly laborious.

The Eastern Ambae *dingidingi* ensemble is fundamentally in three parts (some may be doubled-up or in the absence of some players may be summarised by one player alone, as with piano-reductions of orchestral scores). The biggest drum, the *ratahigi*, directs the starts, changes and endings according to the progress of the ritual; thus the rhythm-sets are made of extensible sections. A middle-sized drum (but still a large one), the *sinbegi*, is responsible for rhythmic coordination with the dance or other movements. The small drum, the *valagi*, provides the decoration and vivacity. The slit-drum playing group is likened to the manning of a canoe, with "captain", "helmsman" and "crew" (in the order as above).

The Western Ambae *tingitingi* ensemble normally has five or six players, and the three or four *vala*- (small drums) are all "crew". A manner of teaching the parts to novice drummers is by "finger-drumming", for practice on bamboo pillows at night, proof of an original native musicological analysis, for the sound elements are ordered into a hierarchy, as to what is essential and what is optional in the music. Melanesians may be pragmatic, but they are also theorists.

THE RECORDINGS

Introduction

1. *Ahi gavegave* 'song of anger'

Sung by Barton Qaribageo (of the family line called "Qari"), at the misty mountain village of Vuingalato (place of pygmies and giants), on the slopes of the volcano Lolo Manaro (home of the spirits), Ambae, 19 September 1976. Long solo song called *Qaruqarahi Qarimemea* after the hero (and probable composer), who had quarrelled with a friend and took revenge on being insulted by preparing elaborate

pig-killing ceremonies (see following tracks). It indicates some of the political machinations that may be "paid-back" within these rites by prestation, for not all is "good" work, and is a unusual example of declamatory singing in full voice.

Scenes from public grade-taking rituals (East Ambae)

Documentary extracts from *na huqe* pig-killing rites

Tracks 2-7 of these "cuts" were taken on 21 January 1972 at a spectacular multiple rite at Lovuitogohui when three men took new grades: Didimus Tari-Warue completed the high rank of *ala hangavulu* (ten pigs with re-entrant tusks making full circles); Godwin killed ten intersexed ("hermaphrodite") pigs for *na rawe*, a rarely-taken, optional step in the system; Mark did the second of the ten-pig sets or steps, *votaga hangavulu* 'tusks half-way to piercing a boar's cheek'. The upper incisors of young boars are knocked out to allow unimpeded tusk growth, eventually to pierce the jawbone, and the animals must be fed by hand in protective enclosures, for up to 10 years (if they can survive) in the case of *ala* or full-circle tusks. *Na huqe* thus resembles a case of sudden or "conspicuous" consumption of wealth, but just as important are the traditional religious aspects. Anyone rising within the *huqe* is invested with sacred personal attributes, to the degree indicated by his (sometimes by her) rank, but who, after the grade-taking, will be materially impoverished because of those very sacrifices and exchanges. Hard work and astute politicking in the exchange network (debtor & creditor) for a long period will be needed before a *huqe* can be ready to attempt a higher grade. Ascending the grades is a life's work.

The allure of a given grade, as taken by a particular *huqe*, also depends on the aesthetic splendour of the

rites: how many people come to watch and admire, the beauty of the dedicated dances, personal decorations (especially badges of rank: finely-woven dyed pandanus skirts, feathered crowns, armbands), the quantity and quality of (women's) exchange mat wealth, and above all the value and number of pig prestations (with everybody noting the subtleties in each dedicatory speech).

Down by the sea, near Lolopuepue, there was an exceptionally vigorous dancing group (track 8), doing the typical celebratory *sawagoro* after a pig-killing rite. (The *sawagoro* recordings that might have belonged to the events on tracks 2-7 are not publishable as all our batteries had run flat.)

Lovuitogohui village has a fine set of slit-drums, which are "killed" here by the crack players of the region (photos p. 15-16). Listeners will have to forgive extraneous noises and accidents with the microphones. (We did not, at this stage of fieldwork, know what would happen next.) The pig squeals may sound blood-curdling, but mostly they are complaints by hobbled, sedentary animals at being moved against their will. Didimus made a speech to say that our presence to tape-record events was a sign that his increasing prestige was already recognised "overseas". The selection of extracts for *na huqe* as presented here does not pretend to be a definitive structure for such rituals. There are many possible local and individual variants. A typical order would have: (a) announcements of the day appointed (as in track 9) and ritual precautions; (b) on the day itself, the prestation of pigs, with slit-drums, speeches, finery and mats (tracks 2 & 6); (c) the sacrifices (track 7); (d) the drinking of kava; (e) night-time celebratory dancing (track 8a, b & c). The dances on tracks 3-5 are optional: track 3 *ahi tigo* is usually only performed for the higher grades, and tracks 4 & 5 *ahi bue* is a dance that can only be put on at some expense, and

after payments for rehearsals to ensure a confident and appropriate performance.

2. Calling up the pigs and *dingidingi* 'slit-drum' welcome

Cries of men along an approach-path signal that pigs are being brought for prestation; the slit-drums get ready to fire-up with a celebratory welcome, which will continue until the donor and his clutch of pigs reach the edge of *na sara* 'the arena/agora' (with extensible rhythm-sets), while the look-out men sing a song of welcome too, in the distance, until the drumming drowns them out (from the vantage point of this recording). The speed of the drumming (faster than ten strokes per second), the precision of changes from section to section, unerring hemiola (2x3=3x2), all indicate virtuoso playing and the adrenalin-charge of the event.

3. Towards the end of *ahi tigo qaravu* song-dance cycle

The men dancing here in *ahi tigo* 'song the-jump' sing four verses of the one song (solo and response, endings with cries), at points "a capella", then with all slit-drums. Rhythmic co-ordination by the slit-drums does not always depend on the coincidence of certain syllables with certain beats, but on "framing" the segment-verses. A single step might not be a musical unit, but all the steps danced for each verse sung, taken together, have beginnings and endings marked by the slit-drums.

4. Extract from the beginning of *ahi bue-suresure*
Aaron pulls a long line of dancers behind him, singing with a hand-held bamboo slit-drum, until he draws everyone up in four lines, when the dry-bamboo percussion lights up and feet pound the volcanic soil—but suddenly the dance dies down so

that speeches of dedication of it (the dance) may be offered. The dance is then resumed, on this occasion taking more than half an hour. *Ahi* 'song', *bue* 'bamboo', *suresure* 'particular dress and steps'—in this case leaves like crotons or cordylines sprout from a belt at the dancer's back, while the feet are meant to pound in binary time and make the earth quicken alive and tremble.

5. End of *buesuresure* dance, start of rites proper

We fade-in towards the end of a long dance, based on an intricate song-cycle, and then the slit-drums overlap the dance's ending with their overture of rhythm-sets to herald the serious ritual business. One can hear a change in the song to signal that this dancing stage is ending, and that a new phase will begin.

6. Speech by a sponsor; "welcome drumming"

Tarione and several other bigmen acted as sponsors for Didimus's *huqe* (see above), evidence of a candidate's capacity to attract important patronage. Tarione draws attention to the significance of *na huqe* as an institution and presents a badge of rank, adding point to his meaning with a song quotation, then saying, "Come and get it!" Drum punctuation. The slit-drum ensemble plays this "welcome drumming" when pigs are brought onto *na sara* 'the arena/agora'. The duration of the item varies with the time this takes. The *ratahigi* 'largest drum' player gives cues to change from section to section both by musical means (e.g. poco rallentando —upbeat pause— then downbeat, in tempo), by verbal command and by hissing, since the players have their backs to each other (see photo).

7. *Na huqe*, the sacrifices

Here again the duration of the rhythm-sets depends on the time required to complete the actions; in a long

sequence (as with many pigs) a degree of repetitiveness is inevitable. This probably induces a certain hypnotic effect on the spectators. The sacrifices are done with despatch, in former times with carved wooden clubs; since the advent of European strains, modern pigs tend to have thicker skulls, so axes will be heard splitting them at the end of this track. A snatch of a dedicatory song by a group of men can be heard, considered a beautiful gesture, and the words make a metaphorical point on the new status of the *huqe* and his personal history.

8a, b, c. Three *sawagoro* song-dances

Recorded near Lolopuepue village, February 1974. Two concentric circles of men facing inwards, stamping with off-beat handclaps, double-claps initiating repeating phrases, at points doubled foot-stamps to mount the excitement. At a tangent to the circles, women (not singing) in a line, "shuffling" steps on-the-spot, some with arms outstretched in imitation of hawk's wings (for the *huqe*-hawk planes above smaller birds). The form is call and response, ideally with crescendo and accelerando, eruptions at the ending. There can be overlapping of melodic phrases. *Hai* 'let's go!', and *io* 'yes!'

9. *Buelamba*, drumming demonstration (West Ambae)

Performers: Samuel Lenge (*tinami*), Opet Bani (*imba*), Willie Vatu (*valalagua*), Matthias Vira (*valagelegele*) and Michael Ala (*valamulemule*) - the standard *tingitingi* ensemble (in the order from largest to smallest slit-drum). This item was recorded at Saranabuka, Nduindui on 8 October 1977, aided by the redoubtable James Gwero. Tempo and segment changes work like the drumming in the east, but the use of *rallentando-diminuendo* here is unusual. Again, many segments in a chain of rhythm-sets are

extensible. This piece was used for one of the earlier ten-pig steps in the local system, which shows a number of variations with the typical practice in the east, but the underlying ritual principles were quite similar. The bass instruments in use here were newly made and it was hoped they would develop deeper sounds as they aged (or after further hollowing-out). The leader, on the *tinami*, taught younger men how to drum by asking them to memorise rhythm patterns which he tapped with his fingers. The learners were then supposed to repeat these patterns at night on bamboo pillows; by this time everyone was supplied with soft European cushions—but they have done their homework.

Solo and group songs

10. *Rugurugubea*, children's game-song (western Ambae)

Recorded 23 September 1977. These boys and girls were coached by Emmanuel Vira at Saranabuka's Tamba Folklore Club, for in this rather modernised district, *kastom* has become, in many respects, something to be deliberately taught (instead of imitated or absorbed from daily activities). The first part is like some square dance figures, and after the ullulation (by Emmanuel, who also sings falsetto when he fears the children may forget the words), it is followed by a *sawagoro*.

11. *Surisuri Basatura*, male chorus (Maewo)

The singers, led by Jeffrey Uli-Meruana, are J-F Arudiñi & Ruben Sumkalana (see front cover photo caption), Jean-Marc Sale, Apwila Mwaera, Amos Sale (falsetto), Joakim Asulu and Charles Plesora. Recorded June 1977. After a session of kava drinking in one of the nine *nakamal* 'men's custom house' to be found in 1977 at Ngota, central eastern Maewo, eight men tried to sing the song on track 18 in 2-part

canon, but could not coordinate rhythmically unless they were dancing, they said, so they offered the present item as one that they knew well. Its musical interest is heightened by *apoggiaturas* and near-overlapping. It concerns the *surisuri* 'leaf-finery' brought into customary fashion, at or by Basatura.

12. *Tuvai, tabu* song by two women (Maewo)

Recorded 19 July 1977 by Gillian Lawrie at Umuloñko. Emma with Ellice and friends recorded a number of songs for Gillian Lawrie, in an all-woman session. Assymetric rhythms are particularly clear with these voices, and the acoustic beating of their paired vocal timbres is notable. The women's repertoire was more willingly revealed to another woman, at this time. One verse, spoiled by a howling infant, has been cut. The song refers to *gogona* 'sacred' matters.

13. *Siro-siroi*, pandanus song (extract)

Recorded 21 July 1977 by Gillian Lawrie at Umuloñko. Dinah, the wife of Jeffrey Uli, had recorded an incomplete version of this song, which details the preparation of pandanus in all stages for eventual mat-weaving, so her (natural) parents Silas and Emma came to the rescue with the full version, which is so long we can only give a section here. The chief scientific interest is in the tonal template of pivoted, oscillating perfect fourths. The pivot here is on a semitone, but in other songs (track 16) may seem microtonal. In performance, one leap of a fourth either upwards or downwards may be extended, as if ornamentation, to two or more similar leaps, the potential range often reaching a 13th (see introduction above). Learning this song teaches a girl the essence of the work she must do before creating women's wealth by mat-weaving, which reaches the finest

standards of elaboration in the whole of the Pacific on Maewo, Ambae and north Pentecost.

14 a, b. *Two na polo* songs (Espiritu Santo)

People from the "middle bush" of the largest island (then incompletely mapped) were summoned by Jimmy Stevens (leader of the abortive "coconut rebellion" of 1980) to help celebrate the opening of a new road in August 1977, at Matantas, Big Bay. Attempts to evangelise them were in progress at this period. The men and boys pound a large wooden plate, placed over a hollow in the ground, with bamboo poles with cut "windows" to aid resonance. The songs are in classic "tumbling strains", often anhemitonic-pentatonic, in binary metres. The women and some acceptable visitors process around the circle of male singers in anticlockwise direction (Crowe 1990), not singing but permitted cries or exclamations (photo p. 19).

15. *Waswastambia* song (extract) (Maewo)

Recorded May 1977 at Roñawo. Some seemingly "family" resemblances may be apparent in this song with that on track 14, as to manner of performance, but not so much in the tonal organisation (see photo p. 17, also in Crowe 1992). We have been obliged to shorten the song because of its length, and despoiling wind-noise.

16. Song 48 of *Veveve Tagaro a Gobio* (Maewo)

On 20 June 1977, George Boe decided to recite the legends of culture-hero Tagaro (well-known in Ambae and Pentecost, and further) as took place at Gobio, on the central eastern coast. He heard it from his father, and had last told and sung it all at his father's funeral (1920s), taking seven hours. George (see photos in Crowe 1992) said he would need some weeks of

reflexion to bring all back to memory. When ready, he took three hours and included 66 songs. Told the count, George said he probably knew 70 (which he proved in the succeeding days), his father had known 80, and before Europeans came, there were 100 songs. The three following tracks have George singing intimately, in a relaxed posture, which means that he "pulls" the rhythms about—considered quite acceptable, because in that way one can underline the senses of the text better than when dancing in tempo giusto, and it gives freedom for individual variation in performance. Listeners will note some hesitations—which we durst not edit!—product of this magnificent effort of recall.

This first song has some tonal parallels with the song on track 13, with its oscillating perfect fourths and pivot. Tagaro was astounded to discover that women are different from men, in their bodies and their souls, and he proposed that a union of these forms would be fruitful.

17. *Veveve Tagaro a Gobio, song 64 (Maewo)*

This song is transcribed, with text, in Crowe 1992:188 in its "emic" form, which we tested by singing it back to George for acceptability. The tonal shape is unremarkable, but the text is dynamite, because in it Tagaro says he will renounce Gobio and the people around, who have such bad faith he is disgusted with them, and will "return" to Mamalu. Perhaps one should say "seek" rather than "return" (a translation problem), because Tagaro appears to sail from Nadi (just below Gobio) in search of what is now called Fiji. This was a distinct probability in the colonisation of the Pacific. The intention to navigate and/or explore is absolutely clear. Could this song be as old as the famous Lapita pottery? One studies this ancient pottery (which appears in the record from ca. 1500BC) for evidences of anthropomorphic imaging, which

hold their form in tangible objects, but songs of that time have been subject to change, in oral traditions—or so we are pleased to think.

18. *Veveve Tagaro a Gobio, Song 66 (Maewo)*

It was claimed by Jeffrey Uli that this song could be danced and sung in canon, in two, four, eight or more parts, according to the number of performers (see notes for track 11). It is a song of celebration of Maewo island and its wonderful customs. George's performance here is so *parlando rubato* that this may seem hard to believe, but it came at the end of an exhausting session. On the following track we will hear George in another role, with another style.

Secret Society Rite (Maewo)

19. *Qat Baruqu (extract)*

Recorded by a participant, Jeffrey Uli-Meruana, at Ngota, on the final night, 5 January 1977. The adventures of the culture-hero Qatu (meaning "head" or "crown"), whose tour of the whole island is here celebrated in the style established at the location called Baruqu. When arrived at a new place in the story, the reciter George Boe-Magubani calls for the next song with *tangtangis iau* (*tangi* 'to cry'). The off-beat "grunts" are both challenge and encouragement. The "drum" is secret, heard by the public but seen only by initiates. During this extract, some conversation directs a member to go and sing different "fit-for-the-public" songs outside the *nakamal* 'men's ritual house' to draw attention away from the content of the tabu songs being performed inside, and snatches of the exterior "covering" song may be heard here. Maewo island is respected as *their* originating centre of *kastom* by people on Ambae and northern Pentecost (Raga).

Peter Crowe

RÉFÉRENCES

- BEAUDET, Jean-Michel (et al.), 1990. *Chants Kanaks. Cérémonies et Berceuses*. CD-LDX 274 909. Paris: Le Chant du Monde (Collection CNRS - Musée de l'Homme). Notice 52 pp.
- BONNEMAISON, Joël, 1986. *L'arbre et la pirogue*. Paris: ORSTOM. 540pp.
- CAMERON, Francis, 1975. "Slit Drums and the *Hunggwe* of Eastern Aoba". *Australian Natural History* (Sydney) 18(8): 278-283. 8 photos, musique.
- CROWE, Peter (Russell), 1981. "Polyphony in Vuanuata". *Etnomusicology* (USA) XXV(3): 419-432.
- , 1986. "«Pince son ombilique et le mien vibrera»: chant muet, kava et rêves dans la musique mélanésienne". *Anuario Musical* (Barcelona) XXXIX-XL: 217-238.
- , 1990. "Dancing backwards?" *The World of Music* (Berlin) XXXII(1): 84-98.
- , 1992. "La naissance du chant à Maewo. Etude d'une musique mélanésienne". *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 5: 183-204.
- , 1993. "The passing of a *ratahigi*". *Pacific Arts* (Hawaii) 8: 50-52.
- ZEMP, Hugo, 1990. *Polyphonies des Îles Salomon (Guadalcanal et Savo)*. CD-LDX 274 663. Paris: Le Chant du monde (Collection CNRS - Musée de l'Homme). Notice 32 pp.
-
- Juste avant les sacrifices dans les rites de tuerie de cochons (pages 2 à 8) à Lovuitogohui, Ambae, le candidat au grade Didimus Tari-Warue, portant les marques de son nouveau rang, est conduit aux tueries par son parrain Abraham Songge. / *Just before the sacrifices in the pig-killing rites (tracks 2-8) at Lovuitogohui, Ambae, the grade-taker Didimus Tari-Warue, wearing badges of his new rank, is led by sponsor Abraham Songge (photo : Peter Crowe, 1972).*