Music of Vanuatu : Celebrations and mysteries

Alexandre François, Monika Stern

▶ **To cite this version:**

Alexandre François, Monika Stern. Music of Vanuatu : Celebrations and mysteries. 2013, http://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/albums/booklet260147.pdf. hal-00871879

HAL Id: hal-00871879
https://hal.science/hal-00871879

Submitted on 6 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

INEDIT
Maison des Cultures du Monde

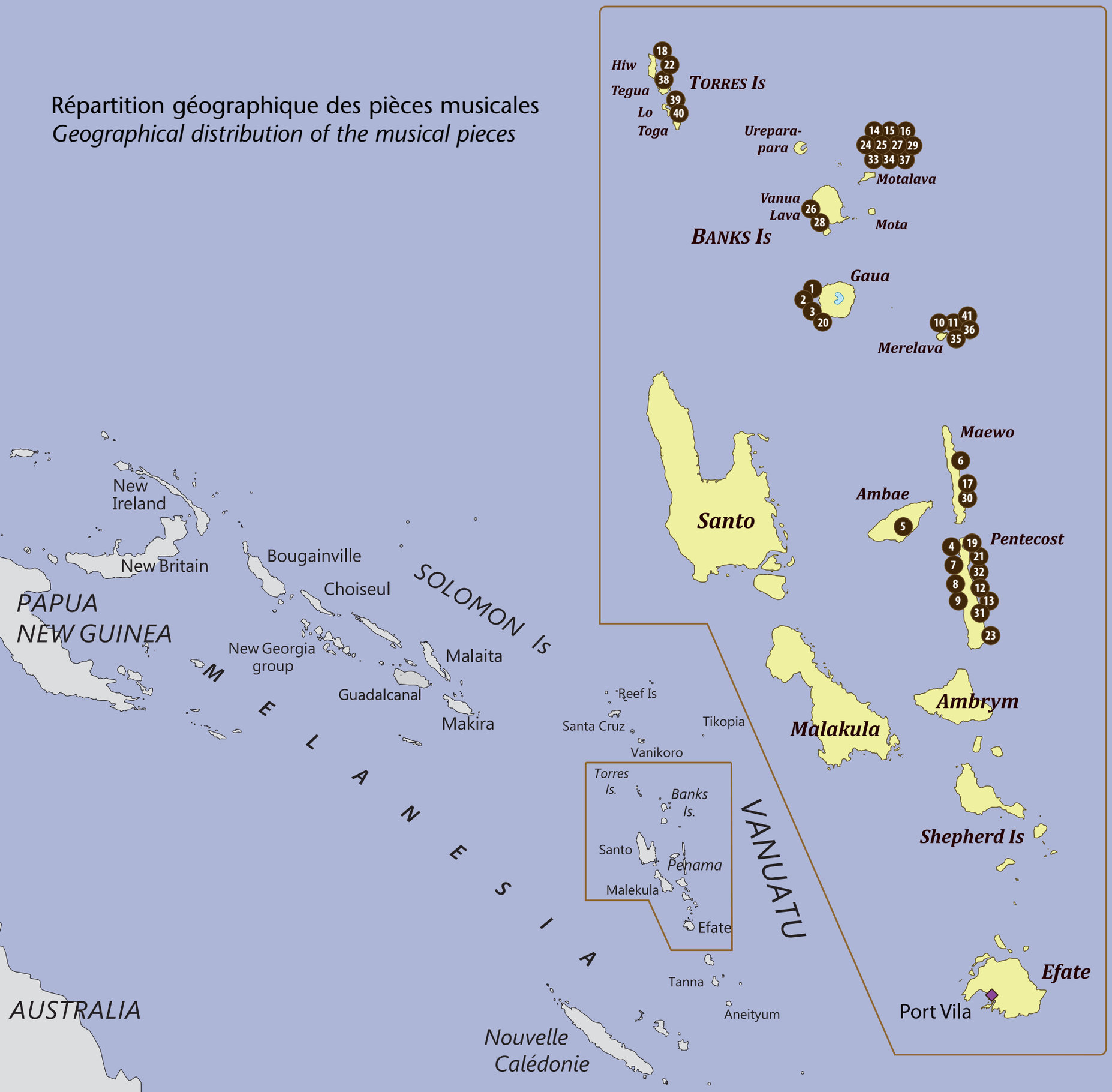
MUSIQUES DU VANUATU
Fêtes et mystères

MUSIC OF VANUATU
Celebrations and mysteries

Nous tenons à remercier tous ceux qui ont contribué à ce projet par leur soutien et leurs conseils : nos familles et amis, et en particulier Éric Wittersheim, Cécile Kielar, Georges Cumbo, Sébastien Lacrampe, Andy Pawley, Pierre Bois, François Picard, Marcel Melthérorong, Gaia Fisher, Jacob Kapere, Marcellin Abong, Ralph Regenvanu. Plus que tout, nous sommes redevables aux nombreuses familles du Vanuatu qui nous ont accueillis avec tant d'hospitalité au cours de nos divers séjours dans l'archipel, ainsi que les musiciens et poètes qui nous ont ouvert les portes de leur monde fascinant – et dont les noms sont cités dans le livret. Ce disque est dédié à leurs nombreux talents, individuels et collectifs.

Alexandre François et Monika Stern

Répartition géographique des pièces musicales
Geographical distribution of the musical pieces



MUSIQUES DU VANUATU | MUSIC OF VANUATU
Fêtes et mystères | Celebrations and mysteries

⊙1. **Guimbarde / Jew's harp** — West Gaua .....0'42"
⊙2. **Jeux d'eau / Water games** — West Gaua .....1'31"

Danses pour une grande fête | Celebration in the village
⊙3. ***"Le Cyclône"* / *"The Hurricane" (leng)*** — West Gaua.....1'35"
⊙4. ***Sowahavin*, danse des femmes / A women's dance** — Central Pentecost.....1'46"
⊙5. ***Sawagoro*** — Ambae .....1'19"
⊙6. ***Sawagoro* de levée de deuil / End-of-mourning *sawagoro*** — Maewo.....2'27"
⊙7. ***Sawagoro longo*** — North Pentecost .....1'24"
⊙8. ***Sawako* de mariage / A wedding *sawako*** — Central Pentecost.....3'41"
⊙9. **Jeu satirique des femmes / A women's joke song *(barate)*** — Central Pentecost .....0'39"
⊙10. **Mirliton / Kazoo** — Merelava.....0'27"
⊙11. **Bambous pilonnants / Bamboo stamping tubes *(nombo)*** — Merelava .....1'13"
⊙12. ***Sowahavin*, danse des femmes / A women's dance** — Central Pentecost.....2'50"
⊙13. ***Ka*, danse des hommes / A men's dance** — Central Pentecost.....2'23"
⊙14. **Danse de mariage / A wedding dance *(noyongyep)*** — Motalava .....2'34"
⊙15. **Danse de mariage / A wedding dance *(noyongyep)*** — Motalava .....1'02"
⊙16. **Chant *"Le Râle à Bandes"* / *"Rail bird"* song *(namapto)*** — Motalava .....1'20"

Promenade en forêt | Walking in the bush
⊙17. **Ensembles de sifflets *gove* (garçons) / *Gove* whistles (boys)** — Maewo .....1'19"
⊙18. **Berceuse *"Les échassiers"* / Lullaby *"The Tattlers"*** — Hiw, Torres .....1'03"
⊙19. **Comptine / Rhyme *"Tangorere"*** — North Pentecost.....0'32"
⊙20. **Jeu de feuille de manguier / Playing a mango leaf** — West Gaua.....0'26"
⊙21. **Comptine / Rhyme *"Tutubwau"*** — North Pentecost .....0'32"
⊙22. **Arc musical / Musical bow** — Hiw, Torres.....0'56"
⊙23. **Berceuse / Lullaby** — South Pentecost.....1'09"

Les chants titi, poèmes à danser | Titi songs: dancing to poetry

⊙24. **Prélude aux chants *titi* / Prelude to *titi* songs *(nawha yong)*** — Motalava.....0'51"
⊙25. ***"Pluie" / "Rain" (nawha titi)*** — Motalava .....3'04"
⊙26. ***"En écorçant les cocos" / "Husking coconuts" (titi)*** — Vanua Lava .....1'45"
⊙27. ***"Fleur de liane" / "Liana flower" (nawha titi)*** — Motalava .....3'04"
⊙28. ***"Le mégapode" / "Scrubfowl" (titi)*** — Vanua Lava.....0'59"
⊙29. ***"Volcan" / "Volcano" (nawha titi)*** — Motalava .....3'15"

Hommage aux Grands Hommes | A tribute to Great Men

⊙30. **Ensembles de sifflets *gove* (femmes) / *Gove* whistles (women)** — Maewo .....1'48"
⊙31. **Passage de grades / Grade-taking ceremony *(bilbilan)*** — South Pentecost.....1'48"
⊙32. **Passage de grades / Grade-taking ceremony *(mantani)*** — North Pentecost .....0'58"
⊙33. **Tambourinage pour un grand homme / Drumming for a great man** – Motalava.....0'21"
⊙34. **Chant d'entrain pour un grand homme / A song for a great man** – Motalava.....1'17"

Le grondement sourd des Ancêtres | The muffled roar of Ancestors

⊙35. **Rhombe / Bullroarer** — Merelava .....1'05"
⊙36. **Danse des Esprits / Dance of the Spirits *(utmag)*** — Merelava .....1'07"
⊙37. **Danse des Esprits / Dance of the Spirits *(neqet)*** — Motalava.....1'29"
⊙38. **Chant des Esprits / Songs of the Spirits *(newēt)*** — Hiw, Torres.....1'16"
⊙39. **Chant des Esprits / Songs of the Spirits *(newēt)*** — Lo, Torres.....4'32"
⊙40. **Chant des Esprits / Songs of the Spirits *(newēt)*** — Lo, Torres.....6'47"
⊙41. **Pleurs des Esprits / Cries of the Spirits *(newertiang)*** — Merelava .....4'37"

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements (Vanuatu, 1997 à 2010), texte et photographies, **Alexandre François** (CNRS–LACITO, ANU) et **Monika Stern** (CNRS, AMU-CNRS-EHESS, CREDO). Illustration de couverture : masques des esprits dans la danse *mag* (Jōlap, Gaua) et carte, **Alexandre François**. Traduction anglaise, **Brenda Prendergast François** et **Alexandre François**. Prémastérisation, mise en page, **Pierre Bois**.
Financements : Ministère Français de la Recherche (ACI Jeunes Chercheurs 2004-2007), LACITO, CREDO.
© Conseil National Culturel du Vanuatu (VNCC) pour les œuvres enregistrées. © Alexandre François et Monika Stern pour les enregistrements, textes et photos. ℗ 2013 Maison des Cultures du Monde.

INEDIT est une marque de la Maison des Cultures du Monde (fondateur Chérif Khaznadar – direction Arwad Esber).

MUSIQUES DU VANUATU
Fêtes et mystères

Le Vanuatu : des trésors méconnus

Les sociétés mélanésiennes du Vanuatu composent une mosaïque de langues et de cultures, qui se sont fortement diversifiées au gré du temps et de la géographie. Cette variété se constate en particulier dans les arts musicaux – un ensemble de pratiques esthétiques et sociales remarquablement sophistiquées, et pourtant encore mal connues. Des musiques mélanésiennes du Vanuatu, on connaissait surtout les enregistrements réalisés à Maewo et Ambae par Peter Crowe (1994), ou un disque de chants a cappella produit par le Centre Culturel du Vanuatu (Ammann 2000). Un récent ouvrage décrit les musiques en relation avec le monde du secret et du surnaturel (Ammann 2012). Cependant, qu'il s'agisse du détail des instruments, des mélodies et des rythmes, ou encore des formes poétiques et stylistiques employées dans les chants, le Vanuatu recèle des trésors qui méritent encore d'être découverts.

La diversité du Vanuatu

Comme le suggère la carte, les pièces présentées ici proviennent de neuf îles différentes, couvrant les deux provinces de TORBA (Torrès–Banks) et de PENAMA (Pentecôte–Ambae–Maewo), dans la moitié nord du pays. Ce riche échantillon donnera une idée de la richesse musicale du Vanuatu dans son ensemble.

Les sociétés du Vanuatu chérissent la diversité des formes culturelles et linguistiques : c'est ainsi que le pays détient le record mondial de densité linguistique, avec 106 langues différentes – sans compter les dialectes – pour 240 000 habitants. Dans les seules provinces

Cet album rassemble les plus beaux enregistrements effectués par deux chercheurs de terrain, entre 1997 et 2010. Le linguiste Alexandre François (Langues et Civilisations à Tradition Orale, CNRS ; Australian National University) étudie les langues et littératures orales du Vanuatu, en particulier celles des îles Banks et Torrès au nord de l'archipel. L'ethnomusicologue Monika Stern (Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie) explore les pratiques sociales et musicales du nord du Vanuatu. Les deux chercheurs ont parcouru l'archipel tantôt séparément, tantôt ensemble, et ont uni leurs efforts dans un projet de recherche intitulé *Rythmes à danser, poèmes à chanter en Mélanésie : Esthétique, transmission et impact social des arts musicaux au Vanuatu*. Ce projet a notamment donné naissance à un film documentaire réalisé par Éric Wittersheim, *Le Salaire du Poète*, qui s'est vu décerner le prix Bartók 2009 de la Société Française d'Ethnomusicologie. Si ce film est centré sur l'île de Motalava, la présente anthologie musicale couvre une aire bien plus large.

TORBA et PENAMA représentées ici, on compte pas moins de 26 langues, et autant de microcommunautés distinctes. La diversité des formes musicales est à la mesure de cette variété linguistique : c'est ainsi que certains genres musicaux, certaines danses, certains instruments, seront connus dans un village, et inconnus ailleurs. Ceci étant dit, ces micro-différences se détachent sur un fond culturel partagé. Du fait des origines communes mais aussi de longues traditions d'échanges économiques et culturels, on trouve de nombreuses similarités d'une île à l'autre.

Outre la variété géographique des traditions, la présente sélection met l'accent sur la diversité des genres, des instruments, des formes musicales ou poétiques. En donnant priorité aux enregistrements en situation, notre intention est de replacer les formes musicales dans leur contexte social et anthropologique. Au fil de son écoute, l'auditeur évolue d'un village à l'autre, changeant d'univers et d'atmosphères au cours d'un parcours esthétique autant que culturel.

Ce livret propose d'accompagner le lecteur dans ce voyage musical. Après avoir évoqué la place de la musique dans les sociétés du Vanuatu, nous présenterons leurs instruments de musique et décrypterons l'art de la poésie chantée. Enfin, l'auditeur pourra suivre le déroulé de l'album et le détail des 41 pièces à la découverte de l'univers musical de l'archipel.

Un village côtier (Yugemëne, Hiw, Torres) © AF

L'océan, le village, la forêt

Le Vanuatu a été peuplé il y a environ 3200 ans, lorsque les navigateurs de la civilisation Lapita, venus du nord-ouest sur leurs larges pirogues, colonisèrent la Mélanésie insulaire – depuis les îles Salomon jusqu'à la Nouvelle-Calédonie et Fidji. Les premières populations se sont sédentarisées dans les diverses îles de l'archipel, la plupart volcaniques et fertiles, pour y cultiver la terre – non sans préserver un lien étroit avec la mer. L'unité sociale immédiate devint le village ou hameau, parfois perché dans les hauteurs de l'île, le plus souvent installé sur la côte.

Ainsi se définit le paysage typique des sociétés du Vanuatu. Quelques dizaines de maisons familiales aux murs de bambou et aux toits de feuilles, formant cercle autour de la place centrale du village – agora des rencontres, haut-lieu des festivités. À quelques

mètres en aval, la plage de sable, le récif de corail, le lagon puis l'océan – lieu des ressources marines, mais aussi carrefour d'échanges entre les îles, horizon d'où viendront les rencontres futures.
Enfin, de l'autre côté du village, en remontant la pente vers l'intérieur des terres, s'ouvre le monde ambigu de la forêt.
La forêt, c'est d'abord le chemin familier vers les jardins d'ignames ou de taros, que l'on fréquente depuis l'enfance, et dont les limites précises se transmettent de génération en génération. C'est le lieu des ressources végétales que l'on connaît bien : les fruits que l'on apprécie ; le bois de chauffe pour le feu ; les troncs solides dont on fait les pirogues ou les poutres ; les bambous qui deviendront chevrons du toit, bouteilles d'eau ou lames affilées ; mais aussi les diverses feuilles qui recouvriront la maison, envelopperont la nourriture dans le four à pierres, ou deviendront, tressées, la natte de la chambre. On le verra, ce sont ces mêmes végétaux qui se transformeront en instruments de musique : d'une feuille on fera des guimbardes ou des rhombes ; des fruits séchés deviendront sonnailles ; telle épaisse racine deviendra planche à percussion ; les troncs solides seront taillés en massifs tambours à fente ; le tronc du sagoutier sera le corps d'un tambour à membrane ; et des bambous de toutes tailles deviendront tambours à fente, tubes pilonnants, flûtes ou sifflets… Le son de tous ces instruments, ce sont les voix de la forêt qui résonnent jusqu'au village.
Mais que l'on s'y aventure à des heures tardives, et soudain ces forêts sombres et pentues se font l'entrée d'un monde mal connu et inquiétant, dédale végétal où l'on s'égare vite, paysage hanté par les Esprits des Ancêtres. Les histoires qu'on raconte et les poèmes qu'on chante évoquent ces moments de solitude dans toute leur ambivalence : plaisir de la promenade, auguste respect pour les forces de la nature – mais aussi frayeur devant l'inconnu, désir impérieux de rentrer au village parmi les siens.

La musique et la coutume

Depuis près de deux siècles, les insulaires du Vanuatu ont eu l'occasion de connaître le monde occidental. Le nord de l'archipel a été christianisé par les missionnaires anglicans ; catholiques, presbytériens et autres Églises se sont partagé les îles plus au sud. À travers les visites des navires venus d'Australie ou de Nouvelle-Calédonie, et plus tard à travers les institutions du Condominium franco-britannique des Nouvelles-Hébrides – l'ancien nom du Vanuatu – les populations ont été exposées à l'anglais et au français, les deux seules langues encore aujourd'hui enseignées dans les écoles. Aux langues coloniales, est venu s'ajouter le bislama – au départ un pidgin à base d'anglais dont l'usage s'est généralisé au cours du XX^{e} siècle, et qui sert de *lingua franca* dans tout l'archipel. Devenu désormais

langue officielle du pays, le bislama prend le pas sur les langues vernaculaires, notamment en milieu urbain.

Ces deux siècles ont donné lieu à de nouveaux paysages sonores. Les chœurs des églises anglicanes ont introduit des polyphonies vocales qui n'existaient pas auparavant, et auxquelles les niVanuatu ont pris goût. Les périodes de labeur sur les plantations australiennes du Queensland, à la fin du XIX^e^ siècle, permirent à certains d'entendre des ensembles de guitares et autres cordophones. Cette découverte de nouveaux sons, accentuée plus tard par la rencontre des soldats américains pendant la guerre du Pacifique, allait donner naissance aux ensembles "*string band*" qui sont devenus si populaires au Vanuatu. Enfin, les vingt dernières années ont vu se développer l'industrie du disque. Pour les jeunes générations des villes, le paysage musical est désormais largement dominé par le reggae – et dans une moindre mesure, par le hip-hop, la dance music, le R&B.

Soirée *string band* au village (Jōlap, Gaua) © AF

Malgré ces tendances nouvelles, les formes musicales héritées continuent de s'épanouir dans la plupart des îles de l'archipel. Dépourvues d'électricité, les zones rurales du Vanuatu n'écoutent guère la radio. Jusqu'à l'introduction récente, à la fin des années 2000, des téléphones portables, ces régions étaient demeurées largement à l'écart des musiques de la ville. Ainsi, dans la plupart des villages de l'archipel, on pratique surtout trois genres : chants d'église ; chansons *string band* ; et tout le reste, que l'on regroupe dans une vaste catégorie dite "musiques d'ici" ou "de chez nous" – par contraste avec celles qui viennent de loin. En bislama, on parlera souvent de *kastom tanis*, littéralement "danses coutumières", ou *kastom singsing* "chants coutumiers".

Dans l'ensemble, les deux univers musicaux se côtoient sans trop se mêler. Ainsi les guitares, pourtant communément jouées à l'église ou en *string band*, n'interviendront jamais dans une danse dite coutumière. Le contraste est également linguistique : alors que les chants religieux ou de *string band* seront souvent chantés en bislama ou en anglais, ceux de la coutume, quel que soit leur genre, seront toujours chantés en langue locale, voire dans un registre poétique archaïque. Les styles propres aux musiques anciennes conservent leur identité propre y compris dans les compositions contemporaines : ainsi, lorsqu'un nouveau chant coutumier est créé – comme nous l'avons observé en 2005, à Motalava – il sera composé dans la langue des ancêtres.

Fêtes à Bunlap (Sud Pentecôte) © MS

Ce contraste entre musiques “locales” et musiques ressenties comme exogènes peut surprendre, lorsque l’on connaît la circulation constante des formes musicales entre communautés, qui souvent voyagent d’une île à l’autre de l’archipel. En d’autres termes, les musiques “d’ici”, que l’on assigne à la “coutume”, sont souvent déjà des musiques d’ailleurs, arrivées un jour par la mer. Malgré cela, un contraste subsiste dans les perceptions, entre une musique de la “coutume” et des formes qui n’y appartiendront jamais vraiment (*string band*, chants d’église). Il est possible qu’un élément clef puisse expliquer cette dichotomie entre ces deux catégories de musique : la capacité des insulaires à en maîtriser toute la chaîne de production.

Ainsi les musiques coutumières, quand bien même elles circulent d’île en île, emploient toujours des instruments et des techniques que l’on sait entièrement reproduire à partir des ressources locales : dans ces conditions, il est aisé pour les insulaires de s’approprier des formes nouvelles, et d’enrichir leur répertoire hérité. En revanche, les musiques d’origine européenne impliquent souvent l’usage de matériaux (métal, plastique…) et d’instruments venus d’ailleurs, que l’on ne saura pas toujours recréer localement.

Le présent disque reprend à son compte les perceptions des praticiens eux-mêmes, et se concentre donc sur la catégorie des musiques décrites comme locales ou coutumières. Par manque de place, nous n’incluons donc pas ici les chœurs d’église, chants *string band*, chansons reggae, qui tous mériteraient des disques à part entière.

En dépit des contrastes dans les représentations, on observe parfois de subtiles influences entre les styles : ainsi, dans la pièce ⊙12, une danse *sowahavin* laisse entendre le début d’une polyphonie, peut-être sous l’influence des chœurs d’église. Par ailleurs, certaines formes de métissage musical s’observent dans les contextes urbains, où des chants du répertoire traditionnel seront parfois repris avec des arrangements *string band* ou reggae (Stern 2000, 2007).

Les voix et gestes des Ancêtres

Au Vanuatu, les arts musicaux constituent non seulement une passerelle entre le présent et le passé, mais aussi, par extension, un lien entre les vivants et les morts, entre les humains et les esprits. Cette dimension apparaîtra dans l'analyse de la poésie chantée, dans ses aspects aussi bien linguistiques que stylistiques. Mais la même idée se retrouve en bien d'autres points de l'univers musical de cette région.

En dépit de la christianisation, la figure des esprits ancestraux continue d'occuper une place centrale dans le paysage spirituel et culturel du Vanuatu (François 2013). C'est particulièrement vrai des arts musicaux, dont bien des indices rappellent l'origine sacrée. Ainsi, la langue poétique est appelée "langue des esprits", "langue des dieux", ou "langue de Qet" (du nom du créateur mythique des îles Banks). De même, c'est vers les esprits que se tourne le poète quand il recherche l'inspiration lors d'une nouvelle composition : en avalant la sève de feuilles aux pouvoirs magiques, il pourra entrer en communication, la nuit, ou lors d'une promenade solitaire, avec les esprits des ancêtres, afin qu'ils lui soufflent les paroles ou la mélodie d'un nouveau chant.

Plusieurs mythes – eux-mêmes d'une grande valeur anthropologique et littéraire – relatent comment telle ou telle danse, tel ou tel instrument de musique, furent jadis enseignés aux hommes par les esprits ancestraux. À Hiw, on raconte ainsi qu'un enfant, laissé seul au village par les adultes partis aux champs, reçut la visite régulière d'un esprit qui lui enseigna en secret les chants et danses du genre *newēt* [⊙38–40]. Un mythe très similaire à Motalava explique l'origine du *nawha titi*. À Pentecôte, Maewo et Ambae, on narre comment la danse *sawagoro* fut un jour volée aux esprits par les hommes. D'autres légendes semblables se racontent à Gaua, Vanua Lava, ou Toga, rappelant toujours le lien indéfectible entre la musique et les Ancêtres.

Enfin, s'il est un contexte où la musique formalise encore le lien entre les vivants et les morts, c'est celui des sociétés secrètes (Vienne 1984, 1996). C'est là que, retirés dans la forêt, les garçons d'une même classe d'âge se retrouvent entre eux, sous l'égide d'une divinité tutélaire, et apprennent de leurs aînés divers chants, danses et instru-

L'esprit de l'Oursin, danse *neqet* (Lahlap, Motalava) © AF

ments réservés aux seuls initiés. À la fin de la période de réclusion, ces jeunes gens viendront danser sur la place du village, la tête couverte de coiffes et masques sacrés correspondant à leur rang d'initiation. Qu'il s'agisse des formes et couleurs de ces masques, des paroles chantées, des rythmes ou du pas de danse, chaque aspect de ces cérémonies viendra rappeler au profane la puissance des liens entre le monde des humains et l'au delà.

Musique et sociétés à grades

La dimension sacrée se retrouve également dans le système politique de la chefferie, étroitement lié au monde des esprits. Sur les trois îles Pentecôte-Ambae-Maewo – comme à Malakula ou Ambrym, plus au sud – les grades hiérarchiques régissent encore aujourd'hui la société, et tout homme se doit de participer à cette compétition politico-économique.

Dès son enfance, un garçon est introduit dans la hiérarchie des grades lors d'une petite cérémonie où il acquiert son premier grade. Ces premières étapes dans la hiérarchie des honneurs, dans la mesure où elles concernent quasiment tous les garçons, n'impliquent pas de danses ou de musiques particulières. Mais plus le grade est élevé et prestigieux, plus les cérémonies de passage s'enrichiront en danses, chants et rythmes tambourinés. Nous avons entendu certains de ces rythmes lors de cérémonies de prises de grade à Pentecôte [⊙31–32].

Si la musique tient un rôle essentiel dans ces cérémonies, c'est aussi parce que certains grades impliquent l'accès à une sorte de "droit coutumier" sur un rythme musical spécifique. Ce rythme fait partie intégrante des attributs propres à ce grade, au même titre que certaines parures – comme les canines de cochons recourbées [photo p.15] – certaines feuilles de plantes sacrées, peintures corporelles, ou motifs dessinés sur les habits de nattes. Une partie importante des formes musicales au Vanuatu est ainsi placée sous le sceau du secret et de la propriété exclusive de certains hommes, en vertu de leurs liens privilégiés avec le monde des Ancêtres. Certains chants, danses, instruments, rythmes ou mélodies seront ainsi interdits d'accès aux enfants, aux femmes, et à tous ceux qui n'en auront pas acquis les droits.

En somme, les musiques du Vanuatu sont fortement associées, dans les esprits, au monde ancien de la "coutume" – et ce, quand bien même elles se renouvellent continuellement par des rencontres et des créations. Ce lien avec le monde de l'antique se manifeste de diverses manières, que nous allons décrire tour à tour. D'abord, les techniques matérielles perpétuent l'emploi exclusif de matériaux naturels, autant pour l'élaboration des instruments euxmêmes que pour les costumes et masques de danses que l'on confectionnera pour les grandes occasions. Par ailleurs, le lien entre musiques

coutumières et temps anciens apparaît nettement dans la forme poétique des chants – à travers l'emploi d'une langue poétique archaïsante, et l'évocation permanente, dans les textes, du monde rêvé d'autrefois.

Les instruments

Les instruments employés dans la musique dite "traditionnelle" proviennent tous de l'environnement naturel proche des musiciens – de la forêt ou de la mer.

L'océan fournit surtout la conque marine, que l'on souffle pour appeler les foules ou lancer un signal. Par ailleurs, on signale à Ureparapara l'existence de sonnailles de chevilles fabriquées en piquants d'oursins crayons. Mis à part ces cas rares, les autres instruments employés dans la musique coutumière sont quasiment tous d'origine végétale.

On peut distinguer trois types d'instruments. D'une part, les instruments de musique proprement dits, dont l'usage est codifié, et qui sont joués dans le but d'accompagner le chant ou la danse. D'autre part, des objets ludiques ou fonctionnels employés occasionnellement, exploités par jeu pour leur vertu sonore, mais indépendamment de toute performance chantée ou dansée. Enfin, nous verrons que certains instruments revêtent des fonctions paramusicales, signalétiques ou mimétiques.

Suivant la classification Hornbostel-Sachs, on distinguera entre les idiophones (de loin les plus nombreux), les cordophones, les aérophones et les membranophones.

Les idiophones

La planche à percussion

Un idiophone assez répandu au Vanuatu, notamment dans les îles du nord, est la planche à percussion. Après avoir creusé dans la terre une petite fosse d'environ 50 cm de diamètre et 20 cm de profondeur – elle servira de résonateur – on pose dessus un morceau de bois assez massif, plus ou moins plat. Traditionnellement, cette planche est issue d'une racine-contrefort, plate et large, de certains arbres ; de nos jours, on peut y substituer n'importe quelle planche de bois.

Trois à douze musiciens se tiennent debout autour de cette planche. Chacun est muni d'un ou deux bâtons plutôt légers, longs de 0,90 à 1,80 m, soit en bambou soit en bois

Planche à percussion *tiyit rërë* (Hiw, Torres) © AF

– parfois une pagaie fera l'affaire. Lors de la danse, ces musiciens frappent la planche en rythme, produisant des sons sourds. Le groupe se maintient synchronisé en se calant sur un leader ; c'est lui qui décide de la progression du rythme, ou du moment où le chant se termine.

Dans les îles Banks, la planche à percussion est l'élément central des moments musicaux – y compris au sens littéral, puisque son emplacement, au milieu de la place du village, constitue le point central autour duquel se déploieront les cercles des musiciens et danseurs. Pièce principale de l'orchestre appelé *nawha* en langue de Motalava, cette planche accompagne les danses villageoises [⊙14–16] ou les poèmes chantés *titi* [⊙25–29]. Aux îles Torrès, l'instrument fournit l'ostinato principal des chants *newēt* [⊙38–40].

Le nom de l'instrument diffère considérablement d'une langue à l'autre : *ne tiyit rërrë* (littéralement "racine d'arbre") en hiw ; *ne vën mēlepup* ("planche épaisse") en lo-toga des îles Torrès ; *ntaqap* en löyöp d'Ureparapara ; *naqyēñ malbuy* ("épaisse massue") en mwotlap ; *lalöbur* en vurës de Vanua Lava ; *diov* en dorig de Gaua ; *mēpli ra* en lakon, etc. Les langues ont également des noms pour les bâtons qui frappent le rythme sur la planche – généralement le même terme que "bambou", même lorsque d'autres bois sont employés.

Enfin, les langues possèdent des termes techniques pour les actions liées à cet instrument. Ainsi elles ont un terme spécifique pour désigner, dans le groupe de percussionistes, celui qui mène le jeu et que les autres suivent (en mwotlap : *avus*, en dorig : *rañkrēbō*). Elles ont au moins un verbe pour l'acte de battre la planche (*hër* en lo-toga, *didi* en mwotlap, etc.) – souvent le même verbe que "pilonner" utilisé en cuisine. La langue hiw ne possède pas moins de quatre verbes – deux synonymes (*sōr* et *yop*) pour le sens général, et deux termes plus précis, employés dans le genre *newēt* : *puye* "battre la planche en marquant un temps sur deux" et *rūg* "battre la planche en marquant trois temps sur quatre". La précision de ces termes techniques démontre, s'il le fallait, l'existence locale d'une "théorie musicale" (cf. Zemp 1979).

Le grand tambour à fente

L'idiophone le plus imposant, à la fois par ses dimensions et son prestige social, est un large tambour de bois, creusé dans le tronc d'un arbre, et pourvu d'une fente longitudinale.

On trouve un type analogue de tambour, sculpté et joué en position verticale, dans les îles du centre du Vanuatu – sa célébrité en a d'ailleurs fait un emblème national. Dans les îles Banks en revanche, ainsi qu'à Maewo, Ambae et le nord-centre de Pentecôte, le même tambour se présente à l'horizontale, posé à même le sol.

Le grand tambour est souvent joué par plusieurs musiciens, produisant une polyrythmie.

Tambour à fente *nokoy* (Motalava) © AF

Dans la majeure partie de l'archipel, cet instrument sera ainsi joué dans une formation de plusieurs tambours (Crowe 1996), chacun joué par un seul musicien. Aux îles Banks en revanche, plusieurs musiciens frappent le même tambour – lequel suffit, à lui seul, à produire une polyrythmie [photo ci-contre].
Dans les îles de Motalava et de Gaua, ce lourd tronc évidé fait environ 1,40 m de long pour un diamètre de 45 cm. Posé au sol, il est joué par trois musiciens assis. Celui du milieu percute le centre du tambour à l'aide d'épais pétioles de palmes de cocotier, produisant les basses (*bōl* en langue mwotlap de

Cérémonie de passage de grade à Bunlap (Sud Pentecôte) © MS

Motalava, *tēn̄* en lakon) ; les deux musiciens qui l'encadrent jouent avec des bâtons durs et légers, produisant un son à la fois plus aigu et plus intense (*beleg* en mwotlap, *vuh* en lakon). Le principe du jeu est polyrythmique : chaque musicien frappe un ostinato rythmique différent.

Dans les îles Pentecôte-Ambae-Maewo, le tambour à fente a préservé son lien originel avec les sociétés à grades, une institution qui s'y est maintenue vivace jusqu'à nos jours. Parmi ces attributs rituels liés à certains grades, figurent précisément certains rythmes tambourinés : ces derniers sont toujours interprétés sur des ensembles de plusieurs tambours de bois de différentes tailles [cf. photo page précédente]. Dans les îles Banks, l'instrument s'est raréfié, mais on le sort pour les grandes occasions. C'est ainsi que le *nokoy* de Motalava fut joué, en décembre 1997, pour le mariage du fils de l'évêque anglican [⊙33–34].

Au contraire de la planche à percussion, le nom du grand tambour à fente se ressemble dans la plupart des langues du nord : hiw *ne kōr̄,* löyöp *nkoy*, mwotlap *nokoy*, lemerig *kër,* mwesen *wokor*, mota *kore*, dorig *wakor-duñ,* lakon *kee* etc.

Les petits tambours à fente

Beaucoup plus commun est le tambour à fente individuel. Mesurant entre 20 et 80 cm, il est fabriqué soit en bambou [photo], soit en bois taillé [photo p.46]. Léger, il sera tenu d'une main par le musicien, qui le frappe d'un bâton tenu de l'autre main [photo p.35]. D'autres fois, le tambour est joué à l'aide de deux bâtons, et pour cela il est stabilisé de diverses façons : posé au sol et maintenu avec les pieds ; tenu par une seconde personne ; ou encore fixé en hauteur sur des supports verticaux. Très répandu, ce tambour s'entend dans plusieurs pièces du disque : ⊙4, ⊙11–16 ; ⊙25–29, ⊙36–40.

Dans les langues du nord du Vanuatu, ce petit tambour à fente est toujours distingué de son grand frère, le grand tambour à fente taillé dans un tronc d'arbre. Par exemple, la langue lakon (ouest Gaua) désigne le grand tambour comme *kee*, et le petit comme *qalē laklake* (littéralement "entrenœud-de-bambou à danser").

Tambour à fente en bambou (Motalava) © AF

Bambous pilonnants dans la danse *nombo* (Merelava) © MS

Les tubes pilonnants

En général, la planche à percussion est frappée à l'aide de bambous : dans de nombreuses langues, les longs bâtons de percussion sont d'ailleurs simplement nommés "bambous". Parfois, on se permet d'y substituer de simples bâtons de bois puisque le corps qui vibre est la planche que l'on frappe. Mais en l'absence de la planche à percussion, c'est le tube lui-même qui vibre lorsqu'on le frappe sur le sol : ce dernier est alors nécessairement fait de bambou, et l'on parle de bambou pilonnant. Ces derniers sont communs en Océanie, observés en Nouvelle-Calédonie ou aux îles Salomon.

Dans la petite île de Merelava, un genre musical met en jeu des bambous pilonnants, le *nombo* ('bambou' en langue locale). Six

femmes assises, tenant dans chaque main un court tube de bambou, frappent le sol tout en chantant [⊙11].
Un autre type de tubes pilonnants existe à Pentecôte. De dimensions plus longues, et joués en plus grand nombre qu'à Merelava, ces bambous fournissent les basses lors de certaines performances – comme dans le *sowahavin* ⊙12.

Autres idiophones en bambou
Plus au sud à Pentecôte, ce végétal providentiel présente encore d'autres usages musicaux, parfois originaux.

Bambous fendus entrechoqués
Il s'agit de bambous d'environ 1 m de longueur, fendus tout autour de leur corps. Les danseurs se mettent par deux et entrechoquent leurs instruments, comme des armes, par leurs moitiés fendues.

Tambour de bambous en faisceau
Un autre usage musical du bambou à Pentecôte met en jeu des bambous longs de plus de 2 m et regroupés en un grand fagot. L'instrument est maintenu en hauteur par deux hommes, debout à chaque extrémité, tandis que quatre musiciens – deux de chaque côté – le frappent avec des bâtons de bois. La sonorité particulière de cet instrument, que l'on peut entendre en ⊙32, mêle le choc des bâtons sur les bambous et les entrechocs entre les bambous eux-mêmes.

Les sonnailles
Connues dans tout l'archipel du Vanuatu et au-delà, les sonnailles sont fabriquées à partir des fruits d'un végétal, *Pangium edule*, sorte de noix dont les coques sont vidées puis séchées au soleil, avant d'être tressées en grappes. La particularité de cet instrument est d'être normalement joué non par les musiciens, mais par les danseurs : les sonnailles sont attachées à leurs chevilles, et s'entrecho-

Sonnailles de chevilles dans la danse *neqet* (Lahlap, Motalava) © AF

quent à chacun de leurs pas. Ces sonnailles sont utilisées dans la plupart des danses masculines des îles Pentecôte-Ambae-Maewo [⊙13], ainsi que dans la danse des femmes dite *sowahavin* [⊙4, ⊙12]. Elles sont également très présentes dans les îles Banks, en particulier lors des danses masquées effectuées par les jeunes initiés – que ce soit la danse des adolescents dite *utmag* à Merelava [⊙36] ou le *neqet* de Motalava [⊙37], danse spectaculaire interprétée par les jeunes hommes [cf. photo page précédente]. Au cours de toutes ces danses, l'entrechoc des noix sèches accompagne les coups secs des petits tambours à fente et les cris des chanteurs solistes, dans un paysage sonore très caractéristique.

Un autre emploi original de ces mêmes sonnailles consiste à en réunir quelques-unes dans un sac de toile, que l'on secoue à la main, donnant un son qui rappelle les maracas. Cette sorte de hochet-sonnailles peut s'entendre à Motalava, dans l'ensemble musical *nawha titi* [⊙24–25; 27; 29]. C'est le seul cas où les sonnailles sont intégrées à l'ensemble des instruments joués par les musiciens.

Le nom des sonnailles dans les langues est assez homogène : hiw *ne veřak*, löyöp *nvayañ*, mwotlap *nowopyak*, vurës *wōviriak*, lakon *väräk*, maewo *varagē*, raga *vagē*, etc., proviennent tous du même radical **vaRage* qui désigne la plante dans laquelle l'instrument est fabriqué.

Les cordophones

Jusqu'à présent, aucun cordophone n'avait été signalé au Vanuatu – à l'exception d'un très rare arc musical à résonateur buccal que l'ethnologue Speiser observa vers 1910 à Ambrym. Alors qu'on le croyait désormais disparu, nos enquêtes nous ont permis de constater que l'instrument était toujours en usage à Ambrym. Mieux encore, nous avons découvert l'existence d'un arc musical semblable quoique de plus grande taille [photo p.50], dans l'île de Hiw tout au nord de l'archipel [⊙22]. Le musicien, un homme de 86 ans du nom d'Edward Pilis, a conscience d'être le dernier homme de son île à savoir fabriquer et jouer de cet instrument rarissime au Vanuatu.

Cette rareté des cordophones dans la musique coutumière contraste vivement avec leur usage quotidien dans des répertoires musicaux de création récente. En effet, les chœurs d'église d'une part, et les chansons dites *string band* d'autre part, font amplement usage de guitares, ukulélés ou contrebassines (*bush bass*). Pourtant, dans toutes les îles que nous avons visitées, cette forte présence des cordophones dans la musique populaire moderne est demeurée étrangère à la musique coutumière. L'arc musical est ainsi le seul cordophone qui figure dans cet album.

Les aérophones

Les aérophones sont également rares, de nos jours, au Vanuatu. Si l'on s'en tient aux ins-

truments reconnus localement comme tels, il semble que les seuls aérophones connus dans la région aient été des flûtes en bambou, sous diverses formes décrites minutieusement par Ammann (2012). Ces flûtes sont mentionnées essentiellement dans des témoignages des premiers ethnologues du début du XX^e^ siècle (Speiser 1923). Quelques longues flûtes ont été observées dans l'île de Pentecôte dans les années 1970 (Crowe 1996, Huffmann 1996). Si en ville, dans les magasins pour touristes on trouve toujours des flûtes d'Ambrym – toujours plus ou moins le même modèle de flûte droite ou oblique à encoche en V avec deux trous de jeu – cet instrument a désormais quasiment disparu de la tradition dans tout le nord de l'archipel. On raconte qu'un homme en jouerait encore en secret, dans le centre de Maewo. Malgré cette quasi disparition, nombreux sont ceux qui relatent l'existence ancienne de flûtes en bambou de formes diverses dans différentes îles de l'archipel – non seulement à Tanna ou Ambrym, où elles sont jouées encore aujourd'hui, mais également dans les îles Pentecôte–Ambae–Maewo. Edgar Hinge, l'un des derniers hommes qui sachent encore fabriquer des flûtes à Pentecôte, reconstitue huit types de flûtes différents. À chaque type correspondait, autrefois, un répertoire spécifique : chants d'amour, de prestige, de magie…

Esta Rotili jouant du sifflet *gove* (Maewo) © MS

Nos enquêtes menées aux îles Torrès ont également fait resurgir le souvenir d'une flûte de Pan, instrument répandu également dans les îles Salomon voisines (Zemp 1994), mais rarement évoqué au nord du Vanuatu (cf. Ammann 2012). Ici encore, cette petite flûte à plusieurs tuyaux de bambou n'existe qu'à l'état de souvenir, le dernier exemplaire attesté remontant à plusieurs décennies. Cependant, l'existence de noms locaux spécifiques pour la flûte de Pan (*tokak* en langue hiw ; *n'o ravtepōr* en langue lo-toga, littér. "bambou ténu") tend à confirmer son existence à une époque ancienne.

Enfin, l'île de Maewo présente un type unique de sifflet, appelé *gove*. Fabriqué en bambou et long d'environ 15 cm, chaque sifflet possède une seule hauteur de son. Ainsi, l'exécution d'une mélodie requiert un ensemble de sifflets, joués par deux groupes de musiciens qui se répondent : le premier groupe siffle et chante alternativement, l'autre groupe leur

répond uniquement en sifflant. Les musiciens sont tantôt des enfants [⊙17], tantôt des femmes [⊙30], pour des raisons qu'on verra. Ce type d'interprétation met en jeu plusieurs techniques musicales simultanées : tout d'abord un hoquet, puisque les deux groupes alternent des événements sonores de courte durée, en formant un son constant ; un ostinato, créé par la répétition d'une même formule mélodico-rythmique ; enfin, l'alternance du souffle dans un instrument et du chant sur une syllabe.

D'autres aérophones existent au Vanuatu, mais ont un statut périphérique, et ne sont pas considérés par les praticiens comme des instruments de musique. Ainsi, la conque marine est connue partout dans l'archipel, mais elle n'accompagne jamais le chant ou la danse : elle n'a qu'une fonction signalétique. Par ailleurs, si le petit rhombe en feuille de cocotier [⊙35], fait également partie des aérophones, il sera considéré comme un simple jeu d'enfant, dépourvu du prestige d'un véritable instrument. À l'inverse, il est possible que de plus grands rhombes existent dans la région, mais si c'est le cas ils font partie des instruments secrets, réservés aux initiés – nous ne pouvons donc rien en dire.

Les membranophones

Les instruments à membrane sont également très rares au Vanuatu. Lors de nos recherches, nous en avons cependant observé deux spécimens.

D'une part, sur l'île de Maewo, un tambour à membrane existe encore, mais sa fabrication n'est connue que de quelques individus. Ce tambour se nomme *tagūra*, c'est-à-dire "sagoutier", du nom du bois dans lequel il est fabriqué. Instrument tabou, il est utilisé lors d'une cérémonie exceptionnelle, *Gwatu ta Barugu*, à l'issue de laquelle il doit être détruit. Le nord des îles Banks possède également un tambour à membrane fabriqué dans un sagoutier. Après avoir évidé le tronc de sa pulpe, on obtient un fût d'environ 1,40 m de long et 40 cm de diamètre. On en recouvre

Tambour à membrane *natmat-woh* (Motalava) © AF

l'extrémité avec des feuilles de sagoutier tressées, tendues et fixées en plusieurs couches, recouvertes à leur tour d'une natte de pandanus. Planté en terre, le tambour se dresse à environ 1 m du sol pour être joué.
D'usage restreint, ce tambour est joué, en conjonction avec d'autres instruments, exclusivement dans un ensemble musical précis – le genre *titi* [p.51]. Frappé de coups réguliers des poings ou des paumes, ce tambour fournit, avec la planche à percussion, la ligne des basses [⊙24–25; 27; 29]. Dans les trois îles où il est connu, l'instrument se nomme littéralement "les coups de poings des Esprits" (*natmat-woh* en mwotlap, *ntamat-wos* en löyöp, *timiat-wos* en vurës, *'amawos* en vera'a et lemerig), assignant ainsi une origine surnaturelle aux échos sourds de ce tambour.

Le corps des danseurs

Au rang des instruments musicaux, on peut également compter les claquements de mains et de pieds, dont les vibrations, durant les performances, contribuent au paysage sonore. Cette dimension est particulièrement bien représentée dans ce disque, où l'on a privilégié les enregistrements en situation : les cris et les gestes des danseurs y importent autant que la performance musicale elle-même.
Plusieurs enregistrements de danses font ainsi entendre des bruits de pas au fil de la musique. Ceux-ci trouvent toute leur importance lors des chants a cappella : ainsi, le genre *leng* de Gaua [⊙3], chanté sans instruments, donne toute sa place aux pas rythmés des danseuses [photo p.40]. D'autres fois, les danseurs soulignent leurs pas à l'aide des sonnailles de chevilles, comme dans le *sowahavin* de Pentecôte [⊙4] ou le *neqet* de Motalava [⊙37].
Mais s'il est un genre qui met le mieux en scène le potentiel musical du corps humain, c'est bien le *sawagoro* [⊙5–6, ⊙8]. Qu'il s'appelle *sawagoro* ou *sawako*, ce répertoire propre aux îles Pentecôte-Ambae-Maewo se caractérise par l'absence de tout instrument musical autre que la voix, les mains et les pieds des danseurs. Tandis que les pieds frappent le sol sur les temps forts, les mains claquent à contretemps, et le tout forme un instrument collectif relativement riche.

Quelques jeux sonores

L'environnement du Vanuatu n'est toujours apprivoisé qu'à demi, et se prête aux explorations. Au cours d'une chasse en forêt, d'une expédition aux jardins de brousse, ou d'une partie de pêche, se font entendre les mille sons du monde – échos des vagues, chants des perruches, bruissement des feuillages… Ces sensations sonores sont d'ailleurs volontiers évoquées, nous le verrons, dans la poésie chantée. C'est donc tout naturellement qu'enfants et adultes trouveront autour d'eux prétexte à des jeux sonores.

Les femmes de la côte ouest de Gaua, au village de Jōlap, s'adonnent ainsi à des jeux d'eau [⊙2]. Un groupe de cinq ou six femmes est disposé en ligne ou en cercle, dans la mer ou l'embouchure d'une rivière, avec de l'eau jusqu'à la taille [photo p.39]. Au signal de la meneuse, elles giflent la surface de l'eau simultanément ou en décalage – d'un rythme tantôt vif et léger, tantôt lourd et plus lent.

D'autres jeux sonores sont présents dans l'album, la plupart faits de feuilles ou de végétaux. Parfois, on frappe simplement une feuille séchée contre la main [⊙20]. À Merelava, un arbuste côtier fournit aux promeneurs une feuille que l'on fend et fait vibrer sur les lèvres, tel un mirliton [⊙10]. À Motalava, les enfants aiment à fabriquer des appeaux ou sifflets à l'aide d'une jeune feuille de cocotier. À Gaua, la même feuille munie de sa tige se transformera en guimbarde [⊙1] ; on en fait vibrer la tige contre la cavité buccale utilisée comme résonateur [photo], suivant le même principe que l'arc musical [⊙22]. D'autres fois encore, la feuille se fait rhombe, que l'on fait tournoyer en l'air [⊙35].

Malgré leur beauté parfois envoûtante, ces instruments reçoivent une place secondaire dans la perception des interprètes euxmêmes. Tout comme les jeux d'eau, ces objets ne sont utilisés que pour se divertir : ce sont de simples jeux sonores, dépourvus du prestige dévolu aux "véritables" instruments.

Susi Rosur jouant de la guimbarde (Jōlap, Gaua) © MS

Fonction signalétique

Outre leur valeur musicale, certains instruments revêtent parfois une fonction symbolique ou signalétique. Ainsi, les sifflets *gove* de Maewo font office de signal, en période d'initiation des hommes. Lorsqu'un groupe de non-initiés – enfants [⊙17] ou femmes [⊙30] – marche dans la forêt, il risque de s'approcher de l'enclos sacré des initiations, dont l'emplacement exact leur est inconnu. Ces non-initiés jouent alors de leurs sifflets afin de signaler leur présence aux hommes dont la vue leur est strictement interdite.

La fonction d'alerte est aussi dévolue à la

conque marine (*Charonia tritonis*). On la fait sonner comme une trompe pour signaler un événement d'importance à la population – par exemple, convoquer tout un village à une festivité ou une prière, ou annoncer le décès d'un grand chef. Autrefois, ce dernier rôle était également rempli par l'usage du grand tambour à fente, dont la puissance sonore était exploitée pour diffuser de telles nouvelles à toute une région. Cette pratique semble encore en usage à Pentecôte, Ambae, Maewo et Malakula (Ammann 2012), et subsiste à l'état de souvenir sur la côte ouest de Gaua. Ainsi, dans le village de Jōlap, on rapporte qu'un certain rythme tambouriné signifiait *Too maranaga ēn mät!* "Le chef est décédé !" Ce procédé rappelle les "langages tambourinés" observés dans certaines sociétés de Centrafrique (Arom & Cloarec-Heiss 1976) ou des îles Salomon (Zemp & Kaufmann 1969).

Fonction mimétique

Le décès d'une personne importante occasionne parfois une toute autre forme de son. Au sud des îles Torrès, ce type d'événement, nommé *tëmrega*, se produit cinq jours après le décès de la personne ; il prend la forme d'un phénomène sonore étrange et impressionnant, que l'on décrit volontiers comme la "voix des Morts". Il s'agit d'un son sacré, que tous les villageois peuvent entendre, mais dont seuls les hommes initiés sont autorisés à connaître les secrets.

L'île de Merelava, au sud des Banks, connaît une semblable cérémonie funèbre, nommée *Newertiang* "Pleurs des Esprits" [⊙41]. Bien que nous ayons été autorisés à enregistrer cet événement sonore, nous avons respecté le tabou qui l'entoure, et n'avons pas exploré la nature des instruments utilisés. Tout au plus savons-nous que le phénomène sonore ainsi produit se décline en plusieurs couches de sons superposés, mettant en jeu soit des aérophones, soit des idiophones frottés (cf. Codrington 1891 : 79). Il en résulte un paysage sonore particulièrement inquiétant, semblant venir tout droit du monde des Morts.

Formes musicales

Rythmes et mélodies

La plupart des instruments que nous avons vus ne se prêtent guère aux variations mélodiques : qu'il s'agisse de percussions, de tambours à membrane, de sonnailles, de sifflets ou de frappements de mains, leur contribution musicale se réduit souvent à une seule hauteur de son. Leur principal apport est le timbre particulier des matériaux employés, ainsi que leur fort potentiel en termes de jeu rythmique.

La famille des danses *sawagoro* se caractérise par l'absence d'instruments proprement dits, et une alternance rythmique originale : des frappements de pieds sur les temps forts, des claquements de mains à contretemps [⊙5–6, ⊙8].

Les ensembles de percussion sont souvent polyrythmiques. Ainsi, les ensembles de tambours à fente joués à Pentecôte, Ambae et Maewo produisent des ostinatos à plusieurs voix ; dans les îles Banks, cette polyrythmie est réalisée sur un seul tambour [⊙33–34]. L'orchestre *titi* [⊙25] combine également les rythmes distincts de plusieurs instruments : planche à percussion, tambours à fente, tambour à membrane, sonnailles.
En l'absence d'instrument mélodique comme les flûtes à trous, la mélodie n'est généralement apportée que par le chant.

Le chant
Même si certains morceaux peuvent être purement instrumentaux, la plupart implique un chant. Certains genres, comme les berceuses [⊙18, ⊙23], les comptines [⊙19, ⊙21] ou les odes de prestige, sont normalement interprétés a cappella. Mais le plus souvent, la destination ultime d'un chant est de s'intégrer à une performance instrumentale, généralement en association avec des danses. Cela n'empêche pas que ces mêmes chants soient parfois interprétés à voix nue [⊙26, 28], tantôt lors de séances d'apprentissage et de répétition, tantôt lors de moments récréatifs.
Dans certaines situations, un chant donné ne sera interprété que par une seule personne – soit un individu isolé, soit un soliste dans un groupe. D'autres fois, un chant prend une forme chorale, lorsqu'un groupe d'individus – coïncidant parfois avec les musiciens ou les danseurs – chante le même poème simultanément. La polyphonie étant rare, la principale technique en usage est le chant à l'unisson (homophonie). C'est le cas, en particulier, lors des "odes de prestige" chantées devant une personnalité importante : lors de leur cérémonie d'inauguration, ces chants sont interprétés a cappella par un chœur d'une trentaine d'individus (Wittersheim 2009).
Mais le cas le plus fréquent au nord du Vanuatu est sans doute la forme responsoriale, impliquant l'alternance d'un chanteur

Tatley Sekson interprète une ode de prestige (Toglag, Motalava) © AF

soliste et d'un chœur. On peut le constater avec le *leng* des femmes de Gaua [⊙3], le *sowahavin* [⊙4, 12] et le *sawagoro* de Pentecôte, les chants *nawha titi* à Motalava [⊙25, 27, 29], etc.

Le style *newēt* pratiqué aux îles Torrès [⊙38–40] met en jeu une technique de chant particulière, sorte de "hoquet" vocal – similaire aux sifflets *gove* de Maewo [⊙17, 30].

Peretin Wokmagëne chantant le *newēt* (Lo, Torres) © AF

Lors d'un chant *newēt*, deux groupes chantent et se répondent en alternance : "O ho, Ohé o – O ho, Ohé o"… En parallèle, et d'une voix beaucoup plus basse, un soliste entonne un chant secret, à peine audible. C'est ainsi que le chant mélodieux du soliste *newēt* se trouve recouvert par les cris haletants des musiciens [⊙40] – ébauche d'une forme polyphonique, rare dans cette région.

Enfin, un cas particulier est celui des danses *utmag* de Merelava [⊙36] et *neqet* de Motalava [⊙37]. Parce que la connaissance de ces danses masquées est réservée aux seuls hommes des sociétés secrètes, il est exclu que les non-initiés puissent entendre les paroles des chants. Ces derniers existent pourtant bel et bien, mais du fait de leur caractère tabou, ils ne sont pas interprétés à haute voix. Ils sont chantés mentalement par les danseurs, comme un aide-mémoire intérieur destiné à régler leur chorégraphie silencieuse.

Échelles et mélodie

Comme beaucoup de musiques dans le monde, les mélodies du Vanuatu n'ont pas de hauteur absolue. Ce que le musicologue observe est avant tout la relation entre les différents sons, en particulier les intervalles. Or, l'analyse de nos enregistrements révèle que les mélodies présentent une grande diversité, malgré un faible nombre de notes et d'intervalles. Cette diversité s'explique avant tout par le grand nombre des échelles utilisées.

L'ensemble des musiques que nous avons analysées sont fondées sur un système pentatonique anhémitonique, souvent défini comme composé d'échelles de cinq notes sans demi-ton [⊙5–6, ⊙7, ⊙13, ⊙21]. Cependant, en réalité l'étendue d'une échelle pentatonique peut se révéler beaucoup plus importante – à travers la juxtaposition des échelles, le rajout de notes de passages… – ou au contraire, moins étendue par omission de certain degrés. L'échelle peut également inclure des demi-tons par ajout d'ornements ou substitution des degrés. Le système scalaire du Vanuatu comporte une incroyable richesse des échelles, allant des chaînes de tierces [⊙8, ⊙19] jusqu'aux échelles hémitoniques dans lesquelles l'intervalle de demi-ton fait partie de la structure mélodique [⊙10–11, ⊙25].
En ce qui concerne les intervalles, ils demeurent la plupart du temps conjoints à l'intérieur d'une échelle donnée : ainsi, dans une échelle de type *do, ré, mi, sol, la*, l'intervalle *mi–sol* est un intervalle conjoint, car le *fa* n'existe pas dans l'échelle utilisée. La diversité des possibilités explique le grand nombre de combinaisons et de mélodies observées.

Les genres musicaux

Les îles du Vanuatu ont toujours entretenu entre elles, de proche en proche, des relations économiques, culturelles et matrimoniales. Elles constituent ainsi des réseaux sociaux entrelacés où se sont échangés, au fil des générations, nombre de formes linguistiques, mythologiques, musicales, que l'on retrouve d'une île à l'autre. En ce qui concerne la musique, on observe par exemple la récurrence de certains chants particuliers, certaines mélodies, qui se transmettent de village en village et d'île en île, avec toujours assez de nuances dans le détail pour acquérir un ancrage local. Ce ne sont pas seulement des pièces individuelles que l'on partage, mais parfois des genres musicaux, dans toute leur complexité formelle.
Ces genres combinent un ensemble déterminé d'instruments avec un répertoire précis de rythmes et de mélodies. Les genres musicaux sont distincts des genres poétiques, lesquels sont déterminés par la forme du texte lui-même. Cependant des liens existent : ainsi, sur la côte ouest de Gaua, un poème du genre *sārsērbō* sera normalement associé au genre musical *leng*. Tel ou tel genre musical sera associé à certains pas de danses, et à certaines catégories d'interprètes (hommes, femmes, jeunes initiés…). Par exemple, le *leng* est une danse de femmes, jouée notamment lors des mariages, qui met en œuvre une soliste, une crieuse et des danseuses [⊙3].
Chaque communauté possède une bonne quinzaine de genres musicaux variés. À Motalava, par exemple, on trouve les genres *noyongyep* [⊙14–15], *namapto* [⊙16], *nalangvēn*, *nawha titi* [⊙24–29], *turbal* [⊙33–34], *namag, nemē, neqet* [⊙37]… La

plupart de ces genres se retrouvent, sous des formes et des noms légèrement différents, dans les autres îles du groupe Banks ; plus on s'éloigne de cette région, vers le nord ou au sud, plus les répertoires seront différents.
Cet album met l'accent sur la diversité des formes musicales, du point de vue à la fois géographique et esthétique. On découvrira ainsi le *newēt* des îles Torrès ; les genres *leng, nombo, newertiang, mag, qat, noyongyep, namapto, turbal*, ainsi que les chants *titi* aux îles Banks ; et plus au sud, les genres *sawagoro, sowahavin, ka, baraté, gove, bilbilan*, et *mantani* dans la province Penama. Ces genres musicaux seront présentés en détail dans la description des pièces, à la fin de ce livret.
On ne cite ici que les genres proprement dits, qui sont dotés d'un nom précis et de règles spécifiques. Mais cet album inclut également d'autres activités musicales dotées localement d'un prestige secondaire, car dépourvues de nom et de statut particulier : c'est le cas notamment des jeux sonores (jeux d'eau, guimbarde, mirliton, rhombe, arc musical), ou des berceuses et comptines enfantines… Quel que soit le plaisir qu'on y trouve, ces pratiques sont perçues par leurs interprètes comme purement ludiques, extérieures au système des genres musicaux proprement dits.

L'art de la poésie chantée

Les chants ne sont pas que musique : ce sont également des poèmes. Et de fait, au Vanuatu, il n'est de poème que chanté. Le linguiste de notre projet a ainsi pu découvrir un domaine qui n'avait jamais été exploré jusqu'à présent : la poésie orale du Vanuatu.

La langue des chants

Les chants coutumiers présentent tous une caractéristique linguistique importante : ils sont composés dans une langue poétique spécifique, distincte de la langue parlée. Ce "dialecte des chants", différent d'un endroit à l'autre, ne correspond à aucune langue réellement parlée ; il s'agit plutôt d'un registre littéraire, réservé à la poésie savante. Dans certaines îles, comme à Gaua ou aux Torrès, les chants ne diffèrent de la langue parlée que de manière limitée, par l'emploi d'un vocabulaire littéraire, ou par quelques licences poétiques – juste assez pour faire entendre un "accent" poétique, mais pas suffisamment pour faire obstacle à la compréhension. Dans d'autres îles, en revanche, la différence est si radicale que le sens de couplets entiers, voire du chant dans son ensemble, en devient méconnaissable pour le profane. C'est le cas à Motalava, où la distance est suffisamment marquée pour qu'il soit possible d'y voir véritablement une langue à part. Qu'il s'agisse de chants à danser, de complaintes anciennes, de vers chantés au milieu d'un conte, voire de comptines pour enfants, le sens de ces chants ne se dévoile qu'à moitié au commun des mortels, et demeure enveloppé de mystère. Seuls quelques

hommes ou femmes, parmi les plus âgés et les plus cultivés, seront capables de déchiffrer un poème en entier. Quant à la connaissance suprême, celle qui permet de composer un chant dans cette langue poétique, elle est réservée aux très rares poètes de l'île. Eux seuls ont reçu de leurs aînés ce long enseignement, celui qui fait connaître à l'apprenti poète les secrets de la langue poétique et de l'art de la composition.

Bien connaître la langue des chants requiert à la fois une érudition linguistique et une vaste culture littéraire, à même d'offrir au poète les tournures et métaphores les plus appropriées à son sujet. L'artiste qui compose le texte poétique est toujours aussi celui qui en choisit la mélodie, et un bon poète se doit de connaître la grande variété des genres de chants propres à son répertoire.

Ce talent est conçu comme un don des Esprits, véritable pouvoir magique (*mana*) susceptible d'offrir l'inspiration et la réussite artistique. Il s'agit d'un savoir complexe, transmis de génération en génération par le maître poète au disciple qu'il aura choisi. Cette transmission s'effectue au cours d'entretiens, largement secrets d'ailleurs, unissant l'enseignement proprement dit à des rituels magiques. Les sociétés secrètes, réservées aux seuls hommes initiés, sont parfois le lieu d'une telle transmission. D'un poète nouveau, on dira qu'il "s'est oint le corps avec le talent poétique", et qu'il est désormais "clairvoyant dans la langue des chants".

Un voyage dans le temps et l'espace

Les noms que reçoit cette langue des chants évoquent ses liens avec l'univers du mythe. On l'appelle "la langue d'autrefois", ou parfois plus explicitement même, "la langue des Esprits" ou "la langue de Qet" – du nom du démiurge qui créa le monde, au temps du mythe. Ainsi, la langue si particulière de la poésie chantée est perçue comme l'émanation lointaine des Ancêtres fondateurs, des dieux primordiaux, des Esprits. Ce lien spirituel avec le monde des Ancêtres se fait sentir non seulement dans les thèmes évoqués dans les chants, mais aussi dans la forme même des mots. En effet, la langue poétique développe un goût particulier pour l'antique. On aime les tournures anciennes, les archaïsmes grammaticaux, le vocabulaire d'autrefois ou même les sons que la langue moderne a perdus, et qui ne subsistent que dans les chants. On aime aussi à y mêler les mots des langues voisines, créant ainsi des chants où s'entremêlent les paroles diverses de tout un archipel. Ainsi Homère, dans ses épopées, mêlait-il les sonorités de plusieurs dialectes des îles grecques.

En combinant sonorités anciennes et emprunts aux idiomes voisins, les langues poétiques du nord Vanuatu révèlent les deux facettes principales de leur esthétique : goût pour l'archaïsme et goût pour l'exotisme. Ce double voyage dans le temps et l'espace crée une rupture radicale entre la langue poétique et la prose du quotidien – rupture propice à la rêverie et à l'expérience esthétique.

Parfois opaques aux chanteurs eux-mêmes, les textes poétiques ne se dévoilent qu'à l'issue d'un patient travail d'exégèse. Outre la rareté des mots, les vers sont également rendus ardus du fait de métaphores et autres tropes souvent énigmatiques, que le commun des mortels aura parfois du mal à interpréter. Et cependant, pour peu qu'on lève le voile sur le sens caché des poèmes, c'est tout un univers nouveau qui s'ouvre alors.

Un univers de poésie

Autant par son phrasé que par ses métaphores, par son vocabulaire que par ses thèmes, la poésie chantée possède son esthétique propre, distincte à la fois de celle des récits en prose (contes, mythes) et de celle des chansons modernes, lesquelles sont associées à des thèmes, des langues et des instruments d'aujourd'hui. Malgré la variété stylistique et thématique des divers genres de chants, il est possible de percevoir une forme d'unité esthétique qui traverserait l'ensemble des styles, et leur donnerait cette coloration générale qui les caractérise. Qu'il s'agisse d'une comptine pour enfants, d'un ancien chant de guerre, d'une ode de prestige adressée à un grand chef, ou encore d'une complainte amoureuse devenue chant de danse, tous ces genres littéraires semblent avoir en commun, en filigrane, un même rapport au temps et à l'espace, une même perception du monde.

Si cette esthétique du chant devait être esquissée en quelques mots, on pourrait y voir au moins trois ingrédients essentiels : la nostalgie pour le monde d'autrefois et pour la noblesse des Anciens ; la fascination pour les forces naturelles et les sensations qu'elles procurent ; la sensibilité aux émotions du cœur.

La nostalgie d'un monde perdu

La poésie chantée s'efforce constamment de transfigurer la réalité prosaïque d'ici-bas – celle que nous avons sous les yeux – en un univers onirique et légendaire, habillé d'un voile de mystère, où l'imaginaire se plaît à vagabonder. Ainsi, dans les chants, les personnages "volent" (*sal*) plutôt que de marcher, et ne sont parfois évoqués que comme des "voix" qui "retentissent".

Bien souvent, cette transfiguration du réel par la poésie fait appel à des référents venus du passé. Les personnages que l'on croise dans l'univers des chants ne ressemblent pas aux hommes réels du monde d'aujourd'hui. Ils en représentent plutôt une image idéalisée, créatures oniriques évoluant dans un monde ancien, utopique, légendaire. Ils semblent nus, ou simplement vêtus de feuilles. Ils ne consomment que les biens connus aux temps anciens – igname, taro, kava. Vivant de leurs plantations, de la chasse et de la pêche, ils évoluent dans une île édénique, où la seule structure sociale est celle des chefferies de jadis, et les seules divinités connues sont les héros mythologiques ou les Esprits des Ancêtres.

Nombre de chants mettent en scène des chefs d'autrefois, dotés de pouvoirs magiques et de feuilles sacrées, les biceps ornés de prestigieux bracelets en canines de cochons. Ce monde de la "coutume" antique est d'ailleurs cohérent avec les aspects archaïsants de la langue poétique elle-même, qu'il s'agisse de ses sonorités ou de son choix de termes littéraires. Ainsi, les mots "homme" et "femme", trop prosaïques, sont remplacés dans les chants par des termes rares et anciens, référant originellement aux hommes de haut rang et à leurs épouses – comme si les hommes étaient tous des "sires" (*wegut*) et les femmes des "dames" (*mōter*). De même, les maisons deviennent des "palais" (*gemel*), et la richesse se célèbre en cochons, en cordons de coquillages ou en nattes.
Le chant suivant, dédié par le poète au dignitaire qui le lui a commandé, n'omet aucun détail de l'apparat du Grand Homme dans la société ancienne : bracelets d'ivoire en canines de cochon recourbées, symboles de grand prestige et de richesse, si nombreux qu'ils cliquettent sur ses biceps ; piédestal en pierres ; monnaie de coquillages :

Debout, tu m'écoutes
le cliquetis du pouvoir retentit
le long de ton bras
oui tu fais cliqueter tes bracelets d'ivoire
oui tu fais résonner les pierres de ton piédestal
ta voix est venue jusqu'à moi
la foule est unie pour te voir
ces mots te conduiront à la monnaie sacrée

[Ode de prestige, Motalava]

Ici, la poésie chantée joue le rôle de monument – que les poètes de Motalava désignent comme *namawlōn* "mémorial". À travers ce chant, le commanditaire du poème se trouve commémoré pour la postérité, tel un prince florentin sublimé par un héroïque portrait.

La fascination pour la nature

Maints poèmes chantent les éléments naturels, avec une attention redoublée lorsque ceux-ci sont déchaînés : déluges, raz-de-marée, cyclônes, volcans en éruption, offrent par excellence des thèmes pour le chant.
Certaines de ces évocations littéraires font parfois référence à des événements historiques réels, dont le poète fut lui-même témoin : ainsi, le poème *Le cyclône*, entendu à Gaua en 2003, aurait été composé après le typhon Wendy qui frappa la région en 1972 ; on peut en lire le poème dans l'analyse de la pièce ⊙3. Autre exemple, le chant *Tremble la terre*, recueilli à Hiw en 2007, relate un séisme mémorable qui eut lieu en 1997 :

C'était la nuit noire dans l'île
Étendu j'étais sur mon lit
Au loin je sens soudain la terre qui vrombit
Grondements sourds partout sur l'île
grondements sourds autour de l'île (…)

[*Tremble la Terre*, *newēt*, Hiw]

Dans cette société de tradition orale, la poésie chantée joue encore ici son rôle de “mémorial”. Car seul ce chant permettra de transmettre, d’une génération à l’autre, le souvenir d’événements si mémorables.
D’autres fois, le chant célèbre les éléments pour eux-mêmes, telle une ode intemporelle aux pouvoirs de la nature.

Étendu, j’écoute, attentif
à l’affût des moindres échos
j’écoute le fracas des flots
sur les rivages de l’îlot
Ils se brisent sur le récif
puis ils refluent vers l’océan
Quand s’élance la mer
à l’assaut des rochers
son écho retentit
sur toute la contrée

[*Le Fracas des Brisants*, Motalava]

Cette célébration de la nature est typique du genre poétique *titi* [cf. p.51]. Ces poèmes courts, constitués de quelques vers à peine, évoquent de manière efficace et concise la force et la beauté des éléments. Ainsi, le bref chant intitulé *Cascade* :

Cascade et vapeurs de feu
o é a è o è — o é o a é a è
Trombes d’eau jaillissant du volcan
O é o é — a é o è o é — ooo

[*Cascade, nawha titi,* Motalava]

La grande cascade de Gaua © AF

On peut lire ainsi les paroles des poèmes *Pluie* [⊙25], ou *Volcan* [⊙29]. Au passage, on notera la présence, dans plusieurs de ces poèmes, d’un même composé verbal *sol duñ,* littéralement “s’écouler retentir” dans la langue poétique. Sans équivalent dans la langue parlée, cette expression constitue un cliché poétique dans la langue des chants de Motalava : elle saisit le contraste entre la normalité d’un liquide qui coule (*sol* “s’écouler”), et la surprise suscitée par un soudain bruit de choc (*duñ* “retentir”). Dans le poème *Le Fracas des Brisants* cité plus haut, *sol duñ* traduit la force des vagues qui viennent se

briser bruyamment sur le récif. Dans *Volcan* [⊙29], le même terme évoque la lave qui "coule" et qui "claque" en refroidissant soudain au contact de la mer. Ailleurs encore, le composé rendra la force de la pluie battante [⊙25], ou la puissance d'un torrent. Il ne s'agit là que d'un exemple, parmi d'autres, de la manière dont la tradition littéraire du nord du Vanuatu réactive certains motifs poétiques d'un chant à l'autre, à travers un composé verbal qui n'existe que dans les chants.

La nature est évoquée non seulement dans ses manifestations les plus dramatiques – séisme, éruptions, torrents – mais aussi dans ses charmes les plus subtils. Le poème *Fleur de Liane* [⊙27] célèbre le parfum d'une fleur. Nombre de chants sont consacrés à des oiseaux – hirondelle, héron, albatros ; ainsi *Le Râle à Bandes* [⊙16] ; *Les Échassiers* [⊙18] ; *Le Mégapode* [⊙28].

Des sensations aux sentiments

Les charmes et pouvoirs de la nature sont moins évoqués pour eux-mêmes, que pour les sensations – visuelles, tactiles, olfactives, sonores – qu'ils procurent au sujet. Les chants abondent en évocations sensorielles : le reflet du soleil dans une goutte d'eau, un parfum enivrant, un tremblement, une pierre lourde, des claquements, échos, grondements sourds, ou bruissements dans le feuillage. Souvent, ces sensations physiques se muent en sentiments : le plus souvent à la première personne, la poésie devient alors lyrique, centrée autour de la figure du poète lui-même. L'évocation d'un paysage s'entrelacera étroitement aux mouvements de l'âme, sa joie ou sa mélancolie.

Le cyclône [⊙3] mêle ainsi étroitement la description de l'ouragan lui-même avec l'expression des sentiments de l'âme – la consternation générale devant les dégâts du cyclône (cf. texte du chant à la plage ⊙3).

Aux îles Torrès, on garde la mémoire de violents conflits ancestraux qui opposaient les villages rivaux, et du lourd tribut qu'ils imposaient aux familles. Un chant *newēt* rappelle l'époque, vers la fin du XIX^e^ siècle, où le village de Liqal lança l'assaut sur le territoire de Litew. Comparant la guerre à la force d'un séisme, le poème résonne également comme un thrène pour les morts :

Comme si la terre avait tremblé
nous voici tout bouleversés
ils nous ont défiés
nous nous sommes dressés
(…) Ô jeunes gens
braves coqs trépassés
défunts à travers la contrée
défunts au pied du mont Ghüto
défunts sur le plateau Litogh
défunts jusqu'au mont Lémoro
défunts, disparus à jamais !
(…) On n'entend qu'un écho
c'est celui des sanglots
O wé a é

La flèche empoisonnée
s'en retourne toujours avec les Trépassés
[*Thrène aux guerriers défunts*, *newēt*, Toga, Torres]

Dans un style plus intime, un poème de Gaua déplore le décès d'une mère aimée. L'océan symbolise la mort, qui sépare les êtres chers :

Et je contemple l'océan
ces flots qui viennent au lagon
Ô mère ces flots nous séparent
ton souvenir ne survivra
que dans ce chant
[*Complainte pour une mère défunte*, *leng*, Gaua]

Certains poèmes sentimentaux sont perçus comme autobiographiques – même lorsque l'identité de leur auteur originel est aujourd'hui tombée dans l'oubli. C'est le cas, par exemple, de cette complainte d'un amour malheureux :

J'ai l'impression d'être de trop
je me sens seul, je suis de trop
Je suis pourtant venu te voir !
(…) Et toi ma belle, tu m'as menti
des présents que tu m'offrirais
(…) Mais avec ces mots, je te jette un sort
qui te saisira le cœur
aussi longtemps que tu refuseras
de passer la nuit avec moi
[*Rendez-vous manqué*, Motalava]

Tantôt fier, tantôt nostalgique, admiratif ou triste, ou fasciné par une puissance qui le dépasse, l'auteur premier d'un chant survit au travers des émotions qui s'y expriment. Et lorsque son nom a été oublié au gré des générations, il se trouve réincarné, pour ainsi dire, dans les voix qui l'interprètent aujourd'hui.

Les trois dimensions constitutives du chant dessinent, au bout du compte, un seul et même sillon. Sous ses diverses formes, la poésie s'évertue à célébrer, inlassablement, la beauté mystérieuse d'un monde éternel, intemporel, soustrait aux aléas et aux trivialités d'un présent incertain. Quelques syllabes entonnées dans la langue des chants, et voici soudain l'esprit transporté dans un âge d'or mythique, où la noblesse et l'élégance des Anciens n'ont d'égal que la beauté des éléments et la force des sentiments. Dans ce monde idéal, on se plaît à errer, les yeux fermés, attentif à ses sensations et aux mille mouvements du cœur. Cette esthétique-là est toute romantique.

Un parcours musical

Les pièces musicales présentées dans ce disque tentent de restituer les diverses atmosphères qui accompagnent les individus tout au long de leur vie. Loin d'être laissé au hasard, l'ordre dans lequel ces pièces se présentent dessine un parcours esthétique et musical qui mime le passage entre les différents lieux de vie.

Danse des femmes *rurumbë* (Hiw, Torres) © AF

Les deux premières pièces esquissent un paysage. On traverse la forêt au son d'une guimbarde solitaire, auquel répondent les lointains hululements d'un hibou [⊙1]. Une fois sur la côte, à l'embouchure de la rivière, les femmes de Jōlap claquent l'eau de leurs mains [⊙2].

Danses pour une grande fête

Une fois remontées au village, elles entonneront le *chant du Cyclône*, en frappant le sol de leurs pas. Voilà qui ouvre la séquence des réjouissances villageoises – ces moments collectifs aux accents joyeux qui marquent les grands jours de fête pour la communauté. Qu'il s'agisse de mariages [⊙5, ⊙7–9, ⊙14–16], de cérémonies pour lever le deuil [⊙6] ou encore d'autres festivités, ces moments de chants et de danses sont l'occasion pour le village de se retrouver ensemble sur la grand-place, et de célébrer les moments heureux. Ce n'est pas un hasard si, dans les langues des îles Banks, le terme *laklak* "danser" est de la même racine que le mot *malaklak* "se réjouir, être heureux".

Conformément à une division sexuelle du travail relativement marquée au Vanuatu,

ces chants et danses de village sont souvent interprétés par des groupes de même sexe : soit des femmes [⊙3–4, ⊙7, ⊙9, ⊙11–12], soit des hommes [⊙5–6, ⊙8, ⊙13–16]. Ceci dit, le public est toujours mixte, et il est même fréquent que femmes et enfants se joignent à certaines danses en formant un second cercle autour des musiciens et danseurs masculins : c'est le cas, en particulier, des genres *noyongyep* et *namapto* de Motalava, ou du *sawagoro* de Pentecôte, Ambae ou Maewo.

Promenade en brousse

Au lendemain de la fête, le disque se poursuit par une séquence plus calme [⊙17–23] : un de ces moments de marche en forêt, alors que les enfants accompagnent leur mère au jardin. On entend d'abord les sifflets *gove* de Maewo [⊙17] : ces petits appeaux de bambou à une seule note sont joués par un ensemble de femmes ou de jeunes garçons non initiés, lorsqu'ils se promènent en forêt, afin de signaler leur présence aux hommes initiés dont la vue leur est strictement interdite.

La mère doit cultiver la terre : elle tente d'endormir son plus jeune enfant en lui chantant une berceuse [⊙18, ⊙23] – tandis que, non loin de là, les autres enfants s'adonnent à des jeux en chantant des comptines [⊙19, ⊙21], ou en jouant avec une feuille [⊙20]. Resté au village, un vieil homme se prélasse sur le pas de sa porte, en jouant de son arc musical [⊙22].

Les chants titi : des poèmes à danser

Les pièces suivantes sont l'occasion de retourner sur la place du village, et écouter l'orchestre *nawha titi* de Motalava interpréter des chants *titi*. D'une certaine manière, on reste dans l'esprit de la promenade : en effet, les chants qui accompagnent ce genre musical sont presque toujours de courts poèmes évoquant les forces de la nature et la beauté du monde – qu'il s'agisse d'une ode à la pluie [⊙25], à la forêt [⊙27], ou à la puissance des volcans [⊙29]. L'île de Vanua Lava, qui revendique la paternité de ce genre musical, est représentée par deux *titi* chantés a cappella [⊙26, ⊙28].

Hommage aux Grands Hommes

Au monde profane des villageois, ouvert aux hommes et femmes de tous les âges, s'oppose désormais celui des chefs et hommes d'importance – ceux qu'on appelle les "Grands Hommes", investis d'un prestige et d'un statut à part. La frontière entre les deux mondes est ici symbolisée par les sifflets de Maewo, cette fois joués par les femmes [⊙30] : c'est la dernière fois qu'on les entendra dans le disque, alors qu'elles cèdent la place au monde auguste et quasi sacré des hommes initiés.

C'est alors que commencent les cérémonies de prise de grade, ces journées solennelles où quelques hommes, ayant fait montre de richesses en sacrifiant force cochons, sont publiquement investis d'un rang supérieur

parmi les dix ou douze que compte la hiérarchie politique traditionnelle. Ce système de rangs, parfois connu sous le nom de *suqe*, est encore très vivace au centre-nord Vanuatu. Ainsi, il mobilise beaucoup les énergies dans l'île de Pentecôte – sous le nom de *bolololi* pour la région nord de l'île [⊙32], *leleutan* pour le centre, *warsangul* dans le sud [⊙31]. En revanche, dans les îles Banks, cette tradition a périclité au cours du XX^e^ siècle, et les anciennes cérémonies de danses survivent surtout dans les mémoires et dans les contes. Cependant, à Motalava on a gardé de l'ancienne époque le tambour à fente *nokoy*, que l'on ressort pour les grandes occasions impliquant des personnalités importantes – comme ici [⊙33–34] pour célébrer les noces du fils de l'évêque anglican.

Le grondement sourd des Ancêtres

La figure des Grands Hommes et des initiés nous conduit tout naturellement vers l'univers mystérieux des esprits des ancêtres. Mi-hommes mi-démons, les esprits sont présents dans tous les aspects de la société ancienne (François 2013).

Les ancêtres et les morts vivent autour de nous, et nous guident dans nos vies de simples mortels. Seuls les initiés ont accès à leur monde, à leurs secrets, à leur langage. Certains hommes aux pouvoirs surnaturels – guérisseurs, devins, chamanes – peuvent même les voir dans leur monde (le *Panoi*) et interagir avec eux. Ces sorciers reviennent alors dans le monde des vivants (le *Marama*) pour exhiber les mystérieuses beautés qu'ils auront découvertes.

Stèles des esprits *dule* dans la forêt (Toga, Torres) © AF

Annoncée par le bourdonnement d'un rhombe [⊙35], la partie finale de l'album permet de découvrir les voix étranges venues de l'au-delà. Parfois, les morts eux-mêmes, dans leurs plus beaux atours, entrent sur la place de danse, où résonnent leurs cris et leurs sourds grondements d'outre-tombe. Les deux principales danses masquées des îles Banks sont représentées : le *mag* (dans sa version de Merelava dite *utmag* [⊙36]) et le *qat* (dans sa version de Motalava dite *neqet* [⊙37]). On y entend les piétinements, les sursauts, les cris aigus des ancêtres venus parader sur la place. Puis ce sont les chants du *newēt* des îles Torrès qui nous font entendre les voix rauques et puissantes des hommes initiés, assez intenses pour couvrir la mélodie d'un chant secret [⊙38–40].
Enfin, ce voyage esthétique et musical s'achève sur une pièce bien étrange – le lamento criard et inquiétant des morts revenus un temps parmi les hommes [⊙41].

LES PIÈCES

⊙1. Guimbarde

- MS – 7.9.2005 – Qtevut (Gaua)
- Susi Rosur
- guimbarde

La guimbarde est un instrument purement ludique, fabriqué à partir d'une feuille de cocotier et de sa tige. Une foliole est détachée de la palme et ajustée de manière à mesurer une dizaine de centimètres. On la pose contre la bouche, le dessous de la feuille tourné vers l'extérieur, tout en posant dessus une fine tige d'une feuille de cocotier, un peu plus longue que la foliole. Cette tige est pincée avec un doigt [photo p.23] et la bouche sert de caisse de résonance. L'instrument n'a pas de nom spécifique en langue locale, on dit simplement qu'on joue avec une feuille. Le terme *susap*, parfois entendu, est un emprunt récent au nom anglais de la guimbarde, *jew's harp*.
L'interprète Susi Rosur joue ici une berceuse en version instrumentale. Tout en jouant, elle modifie la forme de sa bouche en suivant les paroles de la berceuse qu'elle prononce dans sa tête.

⊙2. Jeux d'eau

- AF – 17.8.2003 – Qtevut (Gaua)
- Matauli Rowon, Flore Rovan, Wini Rovalēs, Sera Frenda, Seli Rovalēs, Melin Rotal
- mains, eau

Il s'agit d'un jeu rythmique que les femmes effectuent dans l'eau – mer ou rivière – debout jusqu'à la taille. Aucun objet n'est utilisé : tous les sons résultent uniquement des diverses manières dont les mains et les bras nus viennent frapper l'eau. Chaque phrase rythmique est une combinaison de différentes frappes, qui ont un nom bien précis en langue lakon de la côte ouest. Ainsi la

Jeux d'eau dans la rivière (Qtevut, Gaua) © AF

main peut venir "caresser" (*häräv*) la surface de l'eau, la "gifler" (*wes*), ou encore la "claquer d'un coup sec" (*vuh tēqēl*). On peut produire un son léger en enfonçant dans l'eau juste deux doigts (*gisgis*), ou au contraire un son sourd en y plongeant soudain ses deux poings (*wej*). Le cri (*puow*) poussé par la meneuse donne le signal qu'on arrive à la fin d'une séquence. Une séquence peut être jouée deux fois : la première ensemble, la seconde en deux groupes décalés – tel un canon – donnant lieu à une polyrythmie à deux voix : c'est le cas ici pour les séquences 2 et 3.

Désignés sous le nom de *wespang* sur la côte ouest de Gaua, les jeux d'eau n'ont rien de

cérémoniel, et n'ont pas le prestige des musiques coutumières. Selon Matauli Rowon, cette activité n'est qu'un divertissement qu'elle aurait elle-même (ré)inventé un jour de 1983, alors qu'elle lavait le linge dans la rivière. Elle s'inspirait d'une pratique similaire (*ëtëtung* en langue mwerlap) qu'elle avait observée lors de son enfance dans son île natale de Merelava.

Malgré leur caractère profane aux yeux de la communauté, ces jeux d'eau du sud des îles Banks suscitent un certain engouement auprès du public étranger. Depuis quelques années, un groupe de femmes de Gaua et Merelava ont été invitées à se produire non seulement à la capitale Port-Vila, mais également dans des festivals internationaux (Australie, Malaisie, Espagne). Plus ils sont populaires, plus ces jeux d'eau gagnent en sophistication formelle. Le style se développe, et de nouvelles pièces musicales se créent chaque année. S'il s'agit d'une "tradition" comme on le dit parfois, dans la plupart des îles c'est une tradition qui (re)naît et se cristallise sous nos yeux.

DANSES POUR UNE GRANDE FÊTE

⊙3. Leng : "Le Cyclône"

- AF – 15.8.2003 – Jōlap (Gaua)
- Susi Rosur + femmes de Jōlap
- chant, cri, sifflements, pieds

Dans toutes les îles Banks, la danse *leng* est associée aux femmes. Dans la variante *nalangvēn* de Motalava, les danses sont exécutées par les femmes, tandis que les chants et instruments restent du ressort des hommes. À Gaua en revanche, l'événement *leng* est entièrement féminin, pour le chant comme pour la danse.

La performance enregistrée ici ne met en jeu aucun instrument. Un long couplet, entonné (*ähäh*) a cappella par une chanteuse soliste, est "soutenu" (*tam)* par le chœur des danseuses, puis s'achève sur un long cri aigu (*puow*) lancé par la crieuse. À ce signal (1'08"), les danseuses entament le pas dit *räs*, typique de la danse *leng* : semblant courir sur place, chaque danseuse projette ses pieds en arrière, combinant le choc sourd de ses pas sur le sable avec d'énergiques sifflements (*wasul*) [photo ci-dessous]. La danse frénétique s'achève en un vaste cri de joie "*I yo yo yo!*", avant la dispersion finale.

Le chant est un poème du genre *sārsērbō* composé par Jonathan Wevalēs, le père de la soliste Susi Rosur. Il célèbre la puissance du

© AF

cyclône Wendy, qui frappa l'archipel le 3 février 1972. Chanté en olrat, une langue ancienne aujourd'hui quasi éteinte, le poème mêle des éléments épiques et élégiaques :

Un ouragan ravage le pays
et nous sentons nos os trembler
et la tristesse
m'envahit pour mes enfants
(…) Il est monté tout droit jusqu'au sommet du grand volcan
puis il s'échappe vers les terres
tiraillant, renversant la contrée
Mais le voici qui dans sa fuite
s'éparpille dans les nuées
au passage il s'accroche
aux squelettes des morts
dans les Enfers de Weresur
puis descend sur le Lac
au pied du mont Volcan
Tout est bouleversé
tout est bouleversé à travers la contrée
(…) Le chagrin nous prend tous en ce monde
Cet ouragan
ce sont des pluies jusqu'à la nuit
et la foudre soudain éclate dans les cieux
L'océan furieux résonne
et se fracasse contre les terres
le sol est pris de tremblements
ses secousses nous surprennent tous
C'est notre pays qui s'écroule
écroulements au loin
qui déjà se rapprochent (…)

[Le Cyclône, *sārsērbō*, Jōlap, Gaua]

⊙4. Sowahavin : danse des femmes

- MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecôte)
- femmes de Laiwori
- chant, petit tambour à fente en bambou, sonnailles

Le *sowahavin* est une danse des femmes du centre de l'île de Pentecôte (*havin* : "femme"), impliquant de nombreuses danseuses. Cette danse donne lieu à des représentations publiques lors d'événements importants : cérémonie de prise de grade d'un homme, inauguration d'une nouvelle maison des hommes (*nakamal*) ou d'une église, visite d'un homme politique, ordination d'un prêtre, communion des enfants, festivals.

Le chant du *sowahavin* prend toujours la même forme responsoriale, entre une femme soliste et le chœur des autres femmes. Les instruments qui accompagnent cette danse sont deux tambours à fente en bambou que les deux meneuses de la danse tiennent à la main, ainsi que des sonnailles que les danseuses portent aux chevilles. On emploie parfois également de grands bambous pilonnants [⊙12].

Vêtue d'une natte rouge en guise de jupe, chaque danseuse avance en rythme, tenant à la main un long bâton supportant une sculpture taillée pour l'occasion, et représentant bateau, avion, poisson ou autre. Les danseuses forment deux ou plusieurs files qui serpentent, se croisent, se mêlent et se recroisent sur la place de danse. Les cris que l'on

entend sont les encouragements des hommes qui dansent autour des danseuses, levant les bras en signe de contentement.

Vaena, Lesanti, Ruth en tenue de danse (Barunguringi, Maewo) © MS

Le sawagoro

Le *sawagoro* est un genre commun aux îles de Pentecôte, Ambae et Maewo, qui composent la province de Penama. Connue localement sous les noms de *sawagoro*, *savwagoro* ou *sawako*, cette forme musicale a toujours circulé entre ces trois îles, dans le cadre des échanges sociaux (mariage, économie) et culturels (contes, chants, danses) qui les unissent. Ainsi, on retrouve souvent les mêmes pièces *sawagoro* d'une île à l'autre, moyennant parfois quelques changements dans le texte, l'interprétation ou la mélodie. Les chants sont en constante recréation, et les langues poétiques peuvent se mélanger, les contextes de danses s'adapter, les éléments s'emprunter.

Le *sawagoro* est une danse de réjouissances. Dans les îles d'Ambae et Pentecôte, il est interprété lors des cérémonies du mariage [⊙5, ⊙8], ou de prise de grade. À Maewo, il sert à clore la période du deuil [⊙6]. Par ailleurs, une variante nommée *sawagoro longo* [⊙7] au nord de Pentecôte est interprétée exclusivement par les femmes.

Une séance de *sawagoro* commence généralement à la tombée de la nuit, et continue jusqu'au lever du soleil. Durant toutes ces heures, un même chant ne peut être interprété qu'une seule fois – c'est dire si le répertoire est riche. La caractéristique centrale du *sawagoro* est son absence de tout instrument. Le chant, exécuté a cappella, est accompagné par des frappements de pieds sur le sol sur les temps, et des mains à contretemps. Il en résulte des performances particulièrement rythmiques et entraînantes.

Au milieu de la danse, un groupe d'hommes initiés, connaisseurs des chants, forme un petit cercle tourné vers l'intérieur. Chaque chant a une forme responsoriale : deux solistes interprètent les couplets alternativement, tandis que les autres participants leur répondent en chœur lors des refrains. Un cri donne le signe de la fin d'un chant, avant qu'un autre cri ne donne le départ du chant

Soirée *sawagoro* au village (Umulongo, Maewo) © MS

suivant. Quant au cercle extérieur, il est ouvert à tous – en particulier aux jeunes gens, garçons et filles, qui veulent se joindre à la danse. La foule des danseurs est parfois si dense qu'elle masque le petit groupe de chanteurs en son centre.

Les sujets des chants sont variés. Il peut s'agir de références mythologiques narrant les hauts-faits de Tagaro, le héros commun aux trois îles ; de faits historiques évoquant un cyclône ou une éruption volcanique ; ou encore d'évocations de la nature – faune, flore – ou de la vie au village. Il arrive que les paroles d'un chant soient en partie improvisées, en rapport avec le couple des mariés.

⊙5. Sawagoro de mariage

MS – 3.5.2005 – Longana (Ambae)
hommes de la région de Longana
mains, pieds, chant

⊙6. Sawagoro de levée de deuil

MS – 3.6.2005 – Umulongo (Maewo)
hommes de Kerebei
mains, pieds, chant

⊙7. Sawagoro longo

MS – 12.10.2000 – Asaola (Pentecôte)
Nelly Mundoro + femmes de Loltong
mains, pieds, chant

En principe, la danse *sawagoro* est interprétée par les hommes : les femmes n'y participent qu'en dansant autour des chanteurs. Cependant, il existe dans le nord de Pentecôte une variante du *sawagoro* réservée aux femmes : le *sawagoro longo*. Le *longo* est un plat culinaire à base de tubercules, échangé et consommé en particulier lors des mariages. Lors d'une séance de *sawagoro longo*, les chanteuses doivent interpréter le premier chant debout sur les feuilles dans lesquelles avait cuit ce longo. Ces feuilles doivent être déchirées en signe du départ de la jeune fille loin de sa famille.
Tout comme sa variante masculine, la danse *sawagoro longo* n'utilise pas d'instruments. Cependant, l'accompagnement rythmique ne forme pas de contretemps comme c'est le cas de la danse des hommes : les femmes dansent sur place en frappant des pieds et des mains en même temps. La danse dure quelques heures au début de la soirée, avant que les femmes n'aillent rejoindre les hommes pour la grande danse *sawagoro*.

⊙8. Sawako de mariage

MS – 12.5.2000 – Levetlis (Pentecôte)
hommes de la côte est de Pentecôte
mains, pieds, chant

Ce genre est appelé *sawako* dans la langue du centre Pentecôte ; c'est l'équivalent exact du *sawagoro* qu'on trouve ailleurs.

⊙9. Baraté : jeu satirique des femmes

MS – 12.5.2000 – Levetlis (Pentecôte)
femmes du centre-est de Pentecôte
mains, pieds, chant

Au centre de l'île de Pentecôte, le mariage donne lieu à une grande fête ponctuée par de nombreuses danses. Les jeux chantés *baraté* en font partie, et forment un répertoire exclusivement féminin. À l'issue de la cérémonie d'échanges de présents entre les deux familles concernées par le mariage, les femmes se lancent dans des jeux satiriques. Le groupe des "tantines" du garçon – déguisées en hommes – et celles de la fille – gardant les habits de femmes – se taquinent et plaisantent, en imitant symboliquement l'acte sexuel. À travers ces joyeuses boutades, elles encouragent la future fertilité du jeune couple.
Ces plaisanteries sont accompagnées par des chants et danses en chorégraphie libre. Après quelques chants dans le village de la fille où s'est effectué l'échange des offrandes, tout le monde se rend au village du garçon. Les femmes cheminent tout en dansant et chantant, les rires retentissent, accompagnés de sifflements, et de frappements des pieds et de mains. Ces jeux chantés durent toute la durée de la marche jusqu'au village, puis continuent dans une maison des femmes spécialement préparée à cette occasion. Dans cette maison sont installées les femmes de la

famille de la mariée : elles recevront la visite de nombreuses femmes du côté du marié, venues leur apporter nourriture et présents.

⊙10. Mirliton

- MS – 17.7.2005 – Tesmet-Lëwëtnēk (Merelava)
- Janet Philip
- mirliton en feuille

Le mirliton est produit avec une petite feuille de metetagar, petit arbuste qui pousse sur les rochers aux bords de la mer. Une ouverture est faite dans la feuille mais sans la percer complètement : une petite membrane transparente doit y rester. La feuille est ensuite posée contre la bouche et vibre pendant le chant. Il s'agit d'un jeu auquel les gens de Merelava s'adonnent quand ils se promènent ou se reposent au bord de mer. On peut interpréter n'importe quel chant. Ici, le même chant se retrouve sur la plage suivante, dans le contexte de la danse *nombo*.

⊙11. Nombo : bambous pilonnants

- MS – 24.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- Janet Philip + Mot Helen + femmes de Tesmet
- grand tambour à fente (*wokor lap*), petit tambour de bambou (*wokor wirig*), tubes pilonnants (*nombo*)

Le *nombo* est l'une des deux danses des femmes au village de Tesmet, le plus grand village de l'île de Merelava. Elle fut créée par un petit groupe de femmes mené par Janet Philip, pour un festival local en septembre 2002. Depuis ce festival, les femmes reprennent cette danse pour différentes grandes occasions. Les chants interprétés peuvent être anciens, ou composés spécialement pour la danse *nombo* [cf. photo p.17].
Les hommes encouragent les femmes en dansant et en poussant des cris autour des musiciennes. Afin d'accompagner cette danse, le droit d'utiliser un tambour à fente – généralement réservé aux seuls hommes – aurait été "racheté" à une femme de Motalava vivant à Merelava, laquelle l'avait elle-même acquis auparavant auprès des hommes de Motalava.

⊙12. Sowahavin : danse des femmes

- MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecôte)
- femmes de Melsisi
- tambours de bambou, tubes pilonnants, sonnailles

Pour la présentation du *sowahavin*, voir ⊙4. Ici, on entend au loin les sonorités basses des bambous pilonnants. Par ailleurs, on perçoit dans le refrain une tentative de chant polyphonique, contrastant avec les musiques traditionnelles du Vanuatu qui sont normalement monodiques. Il s'agit peut-être ici d'une innovation due à l'influence des chants chrétiens, souvent polyphoniques, et fort appréciés des femmes de la région.

⊙13. Ka : danse des hommes

- MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecôte)
- hommes du centre Pentecôte
- grand tambour en bambou, sonnailles

La danse *ka* est en quelque sorte l'équivalent masculin de la danse *sowahavin* [⊙4, 12]. De forme responsoriale entre un soliste et un chœur, elle comporte une chorégraphie de groupe dont les déplacements sont travaillés collectivement. Le chanteur soliste frappe un grand tambour à fente en bambou appuyé contre la terre verticalement ; les danseurs portent tous des sonnailles de cheville. Parfois, les danses sont entrecoupées par des représentations de petites scènes humoristiques.

Danse *noyongyep* pour un mariage © AF

⊙14. & 15 Noyongyep : danse de mariage

- AF – 29.12.2005 – Toglag (Motalava)
- Richard Woris, Masten Malkikyak, hommes de Toglag
- planche à percussion (*naqyēn malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), voix

Étymologiquement, *noyongyep* en mwotlap signifiait "entendre le soir" : ce genre de chant était destiné à passer de longues soirées de fêtes, voire toute la nuit jusqu'à l'aube, à l'instar du *sawagoro* plus au sud. De nos jours, le *noyongyep* s'est intégré au répertoire des danses que l'on joue en plein jour, lors des diverses fêtes villageoises. Ces deux enregistrements, ainsi que le *namapto* qui suit, ont eu lieu lors d'une fête de mariage au village de Toglag.

La journée des noces commence avec la cérémonie religieuse à l'église, et sera suivie, dans l'après-midi, de l'échange coutumier des présents (nattes, noix de coco, plats, sommes d'argent) entre les familles concernées. Ces instants solennels sont précédés et suivis de moments plus légers de réjouissances collectives, ponctuées par la musique – danses "coutume" l'après-midi, chansons *string band* le soir.

Le matin à l'église, les mariés sont vêtus à l'occidentale – costume cravate pour l'un, robe blanche et voile pour l'autre. À peine ces derniers sortent-ils de l'église pour gagner la place du village, que les percussions

résonnent pour la danse. Le petit groupe des musiciens et chanteurs, debout autour de la planche à percussion et des tambours, est vite cerné d'une file de danseurs. Ce sont d'abord les jeunes mariés, entourés de leurs familles respectives, qui évoluent en cercle autour des musiciens. Petit à petit, d'autres villageois de tous horizons et de tous âges se joignent à la danse, venant grossir le cercle. On avance droit, sans se toucher, marchant à petits pas, suivant le rythme des tambours. Parfois plusieurs lignées se forment, évoluent et se croisent à travers la grand-place. Les hommes initiés forment leur propre file, et marquent leur statut particulier en brandissant une palme de Cycas, symbole des chefferies d'autrefois ; les petits garçons les imitent avec des branches d'arbres quelconques. Quand la place est remplie de danseurs, le rythme des percussions soudain s'accélère (on l'entend bien dans la pièce ⊙15, à partir de 0'44"). Pressant soudain le pas, les danseurs tournent sur place tout en frappant le sol de leurs talons, dans une frénésie de danse et de joie partagée par tous.

⊙16. Namapto : "Le Râle à Bandes"

- AF – 29.12.2005 – Toglag (Motalava)
- Richard Woris, Masten Malkikyak, hommes de Toglag
- planche à percussion (*naqyēn malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), voix

Le *namapto* désigne un genre de danse et de musique festif, ouvert à tous, similaire au *noyongyep* des pièces précédentes ; d'ailleurs, les deux genres se mêlent souvent lors de la même fête de mariage, donnant lieu aux mêmes danses collectives.
Le chant ici interprété appartient au genre poétique *namaleng*, et célèbre l'oiseau *bēlag* – le râle à bandes (*Gallirallus philippensis*), une sorte de poule sauvage au plumage zébré. Le poème évoque la démarche caractéristique du volatile à longues pattes, qui enjambe le ruisseau pour échapper au chasseur.

PROMENADE EN FORÊT

⊙17. Ensembles de sifflets gove (garçons)

- MS – 12.6.2005 – Gaiovo (Maewo)
- jeunes garçons de la région de Gaiovo
- ensemble de sifflets *gove*

Dans le cadre des préparatifs pour la grande cérémonie de prise de grade *Ḡwatu ta Barugu*, les jeunes postulants entrent pour plusieurs semaines en réclusion dans la forêt. Durant cette période, il leur est strictement interdit d'être vus par les non-initiés (femmes, enfants…) – sous peine de châtiment pouvant aller jusqu'à la mort. En conséquence, chaque fois qu'un groupe de non-initiés se déplace durant cette période, ils doivent impérativement prévenir de leur présence. Ne sachant pas où se tient le lieu secret de l'initiation, ils doivent se tenir prêts à tout moment à se faire connaître. Cette nécessité sociale a donné naissance à un genre musical particulier : les ensembles de sifflets en hoquet.

Le groupe des non-initiés utilise des petits sifflets de bambou, sans trou, nommés *gōve* en langue sungwadaga. Long d'une quinzaine de cm avec 2 cm de diamètre [photo p.20), l'instrument se termine par un nœud naturel. Comme il ne produit qu'une seule hauteur de son, il est normalement joué en ensemble d'au moins deux sifflets, voire davantage, répartis en deux groupes. L'un des groupes alterne entre deux actions : siffler, puis chanter la syllabe *gōv* (du mot *gōve* "souffler"). L'autre groupe leur répond uniquement en sifflant – une action nommée *soro* "répondre". Il s'agit d'une technique dite de hoquet : les deux groupes alternent sur des événements sonores de courte durée en formant un son constant, en même temps qu'ils répètent une même formule mélodique et rythmique formant un ostinato.

⊙18. Berceuse "Les échassiers"

- AF – 5.8.2007 – Yögevigemëne (Hiw)
- Grace Delight Söryay
- voix

Cette berceuse de Hiw a été enregistrée tandis que Grace Delight tentait – avec succès – d'endormir son petit-fils en pleurs.

Nök e mon te Yonegövönyö ë / Iw ti rōw na pē Tapana ë / Rōw turog metir ne / Turog metir na ë rōw turog metir na ë / Rōw turog metir ne
Nök e mon te Yonegövönyö ë / Iw ti rōw na pē Tapana ë / Rōw tuyuñ ne tuqe / Tuyuñ ne tuqe ë / Rōw tuyuñ ne tuqe.

Intitulé *Ne tiriwriw* "Les échassiers", le poème évoque un oiseau maritime connu sous le nom de Chevalier errant (*Heteroscelus incanus*). Cet échassier aux longues pattes vit en groupe, sur les rochers marins, face à l'océan. La berceuse représente justement l'oiseau debout sur les rochers, face à l'horizon, fatigué par le vent marin, fermant les yeux tel un enfant qui s'endort.

Oh mes oiseaux de la côte Est
Vous voilà rassemblés devant la baie de Hiw
Perchés sur les rochers mais déjà vous dormez
Endormis et perchés, perchés et endormis
Là-bas sur les rochers, endormis et perchés
Oh mes oiseaux de la côte Est
Vous voilà rassemblés devant la baie de Hiw
Debout sur les rochers vous scrutez l'horizon
Vous scrutez l'horizon
Vous scrutez l'horizon debout sur les rochers.

[*Les échassiers*, berceuse, Hiw]

Grace Delight Sörŷay et son petit-fils (Hiw, Torres) © AF

⊙19. Comptine “Tangorere”

- MS – 12.3.2002 – Loltong (Pentecôte)
- Rosalie Sani + Betula Haviha
- voix

Cette comptine de Pentecôte s’intitule *Tangorere*, du mot *tango* qui signifie “toucher” en langue raga. Il s’agit d’un jeu d’enfants, une sorte de colin-maillard. On forme une ronde autour d’un enfant ; tous les participants doivent avoir les yeux fermés. Une fois que tous ont chanté la comptine, l’enfant au milieu du cercle doit garder les yeux fermés, et chercher à toucher les enfants. Le premier qui sera touché devra à son tour se placer au milieu lors du prochain tour.
Du point de vue scalaire, il s’agit ici d’un chant composé de quatre notes formant une chaîne de tierces – comme c’est souvent le cas pour les chants enfantins du nord du Vanuatu.

⊙20. Jeu de feuille de manguier

- MS – 7.9.2005 – Qtevut (Gaua)
- Susi Rosur
- feuille de manguier

Ce jeu rythmique emploie une simple feuille de manguier séchée, trouvée dans la forêt. Après l’avoir coupée jusqu’à la moitié, on la tient dans une main, et la tapote de l’autre main.

⊙21. Comptine “Tutubwau”

- MS – 12.3.2002 – Loltong (Pentecôte)
- Rosalie Sani + Betula Haviha
- voix

Cette comptine enfantine à la mélodie pentatonique s’appelle *Tutubwau*, littéralement “Pique-genou”. Les enfants sont assis en rang, les jambes étendues devant eux. L’un des enfants chante, tout en touchant un par un les genoux de ses amis. L’enfant sur qui tombe la dernière syllabe de la comptine doit plier les genoux. Le jeu continue ainsi jusqu’à ce qu’un seul genou reste en jeu.
Ensuite, les enfants mettent un peu de salive sur leurs genoux puis se lèvent un par un. Tout le monde écoute alors si l’on entend un craquement des os. Si oui, cela veut dire que la personne se mariera plus tard avec quelqu’un de plus jeune ; mais s’il n’y a aucun bruit, c’est alors le moins bon présage d’un futur conjoint plus âgé. Ce jeu donne lieu à beaucoup de rires et de plaisanteries.

⊙22. Arc musical

- MS – 4.9.2010 – Yaqane (Hiw)
- Edward Pilis
- arc musical (*gövgöv*)

Dans l’île de Hiw, la plus septentrionale de l’archipel, seul un homme âgé, Edward Pilis du village de Yaqane, a préservé la mémoire de cet instrument, que lui avaient transmis les anciens dans les années 1930. Nommé *ne gövgöv* en langue hiw, l’arc musical à résonateur buccal est réalisé avec un arc en bois d’hibiscus ou de bourao, et mesure plus d’1 m. Une longue fibre végétale en bourao constitue la corde, partie vibrante de ce cordophone.

Edward Pilis jouant de l'arc musical (Yaqane, Hiw, Torres) © MS

Tenant l'arc d'une main, le joueur en pose une extrémité sur sa bouche entrouverte. De l'autre main, il tient une baguette fine et souple – la nervure centrale d'une feuille de cocotier. Il en frappe la corde de l'arc sur une pulsation irrégulière, au fil d'une chanson (*ne putput*) qu'il fredonne mentalement. La corde résonne alors en un ostinato languide et envoûtant. Comme pour la plupart des arcs musicaux et des guimbardes [⊙1], c'est la cavité buccale qui sert de résonateur ; et c'est en en modifiant la forme que le musicien fait varier les harmoniques et forme ainsi la mélodie. Selon Edward Pilis, cet instrument était autrefois joué dans la maison des hommes (le *nakamal*). Aujourd'hui, il est le dernier à savoir en jouer, pour se détendre, dans l'intimité du soir.

⊙23. Berceuse

MS – 1.10.2000 – Bunlap (Pentecôte)
une jeune femme de Bunlap
voix

Cette berceuse, qui suit un ordre refrain-couplet (RC_1RC_2), est composée essentiellement sur une chaîne de tierces, à laquelle se greffe, au début du refrain, une ornementation composée de trois notes séparées par un intervalle d'un ton (comparable au pycnon des systèmes pentatoniques). Les chaînes de tierces sont fréquemment utilisées dans cette région du Vanuatu, notamment pour le répertoire des enfants. La mélodie est totalement conjointe à l'intérieur de l'échelle utilisée, c'est-à-dire qu'elle n'effectue jamais de sauts d'intervalles.

LES CHANTS TITI, POÈMES À DANSER

Les trois îles du nord des Banks ont en commun un genre musical nommé *titi* : plus précisément, *elnē titi* au sud de Vanua Lava, *sēwēes'i'i* à l'ouest de la même île, *nawha titi* à Motalava, *nsawa jiji* à Ureparapara. Les chants *titi*, un temps délaissés à Motalava, sont revenus en vogue dans les années 2000, lorsqu'un groupe de jeunes gens du village de Toglag, autour du chef Ken Freza, en reprit le flambeau.

Ce genre musical met d'abord en jeu un ensemble précis d'instruments : planche à percussion, tambours à fente individuels, mais surtout le rare tambour à membrane, ainsi que des sonnailles exceptionnellement secouées dans un sac. L'autre caractéristique du genre est sa forme poétique : au contraire d'autres chants parfois longs et complexes, les chants *titi* sont toujours des poèmes brefs de trois à six vers, que le soliste et le chœur répètent à l'infini. Chaque poème forme une sorte de *haiku*, capable d'évoquer en quelques mots toute une atmosphère – la force d'un cyclône ou d'un séisme, la beauté d'un paysage, la mélancolie d'une promenade. Parce que ces poèmes sont appréciés pour eux-mêmes, il n'est pas rare de les entendre chantés a cappella, en dehors de toute performance dansée [⊙26, ⊙28].

Une séance *titi* se déroulera lors d'une fête importante, comme un mariage, ou la fête du Nouvel An, où chaque village de l'île va jouer dans un village voisin. La session commence toujours par une pièce d'ouverture ou prélude [⊙24]. Sa forme est minimale, puisqu'on n'entend que les percussions de bois, et la voix d'un chanteur soliste, afin de se mettre en rythme. Puis commence la série des chants *titi*. Un tambour de bambou joue un rythme, d'abord seul, puis rejoint par la planche à percussions, ainsi que le tambour à membrane et le sac à sonnailles. Le crescendo culmine lorsque le soliste entre en scène, et entonne un poème. À la seconde répétition du couplet, il lance un cri "O– é–, o– é–", signal pour que le chœur des musiciens le rejoignent [⊙25, ⊙27].

Commence alors une longue alternance, sous forme responsoriale, entre le soliste et

Le tambour à membrane lors d'une séance de *nawha titi* (Toglag, Motalava) © MS

les autres musiciens. C'est à ce moment que l'orchestre *titi* donne sa pleine puissance, à travers tous ses instruments et toutes ses voix. D'ailleurs, le terme *titi* lui-même trouverait précisément son origine dans cette forme responsoriale – à partir d'un ancien verbe ti ou *titi* "répondre". Cette alternance du soliste et du chœur obéit à des schémas assez réguliers, que l'on entend bien dans le disque, et que nous analyserons dans la description des pièces.

Dans chaque pièce *titi*, il y a toujours un instant fugace où les instruments entrent soudain en suspens (*yak* en mwotlap), avant de reprendre de plus belle : on l'entend à 0'56", 1'39" et 2'35" dans le *chant de la Pluie* [⊙25], à 1'26" et 2'26" dans *Fleur de Liane* [⊙27], à 1'04" et 2'46" dans *Volcan* [⊙29]. Cette technique renforce l'effet de cohésion et de puissance du groupe.

Les musiciens forment un petit cercle au centre de la place de danse. Les danseurs, hommes et femmes, les entourent, sous la forme d'une file qui serpente autour de la place.

Le genre *titi* joue un rôle si important que son origine fait l'objet de plus d'un mythe. Dans l'île de Motalava, on attribue l'origine du *nawha titi* à la rencontre d'un enfant avec les esprits. Mais c'est dans la tradition de Vera'a, à Vanua Lava, que l'on trouve les mythes les plus élaborés – confirmant l'hypothèse que le genre musical trouve son origine dans les hameaux de Lemerig, au nord-ouest de l'île. Le mythe, narré par Eli Field, raconte qu'un chef de haut rang donna un jour à une femme un rendez-vous amoureux auprès de la grande cascade de Lemerig. Lors d'une interminable attente, vexé d'avoir été oublié, l'homme trépigna sur le sol, en harmonie avec le bruit puissant de la chute d'eau frappant les troncs de sagoutier (cet arbre dont est fait le tambour à membrane). Faisant cliqueter les nombreux bracelets honorifiques alignés le long de ses bras – précurseurs des

futures sonnailles – il entonna un chant énergique. Ce fut le premier chant *titi*, né du désir amoureux en même temps que de la fascination face au spectacle des forces de la nature.

⊙24. Prélude aux chants titi

- AF – 4.7.2003 – Toglag (Motalava)
- Serel Qalqit + hommes de Toglag
- planche à percussion (*naqyēñ malbuy*), petit tambour à fente (*nēvētōy*), voix

Une séance de nawha *titi* doit commencer par un prélude, dit en mwotlap *nawha yoñ* "musique de respect". Ce morceau ne mobilise qu'une partie des instruments de l'orchestre nawha *titi* : planche à percussion et petit tambour – mais ni sonnailles, ni tambour à membrane. Le chant est solo, et ne prend pas la forme responsoriale si typique du nawha *titi* proprement dit. Après ce prélude, la série de chants *titi* peut véritablement commencer.

⊙25. Nawha titi : "Pluie"

- AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- Ken Freza + hommes de Toglag
- planche à percussion (*naqyēñ malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), tambour à membrane (*natmatwoh*), sac à sonnailles (*nowopyak*), voix

Ce chant *titi* est celui de la pluie – une pluie spectaculaire, comme en connaissent ces régions tropicales. Le poète, abrité sous son toit, traduit la puissance de l'averse à travers ses impressions sensorielles :

La pluie résonne dans les bois
La pluie crépite sur mon toit
Goutte à goutte elle choit sur le toit de chez moi
Dru dru tombe la pluie en creusant mille trous
o è o o è
Oh oui la pluie

[*Pluie*, chant *titi*, Motalava]

Voici le texte original du poème, dans la langue des chants :

<a> *ne wen ē rōl me ē le m̄ot e*
e sol duñ ē ēn wen ē
tir e tir bē kēle ēm̄ e
<b> *wen me ser gil gil e*
<c> *o– ē ō, o– e*
<d> *io ēn wen ē*

Musicalement, cette pièce est typique de la structure *titi* décrite plus haut. Les instruments entrent les uns après les autres, suivant un saisissant crescendo instrumental. Le chant commence par un soliste, qui lance ensuite un signal (à 0'54") au chœur des chanteurs pour qu'ils entament leur partie. Conformément aux canons du genre *titi*, l'interprétation de ce poème implique des répétitions, suivant un schéma responsorial entre le soliste et le chœur, d'un bout à l'autre du chant.
Si l'on donne à chaque partie du poème des codes a b c d, et qu'on note par une minuscule les vers chantés par le soliste et par une majuscule ceux chantés par le chœur, l'interprétation enregistrée ici présente la structure

suivante : { a b a b c || B c B c B d B d B d B d B d B d B c B || A B A B c B c B d B d B d B c B || A B A B }. Le signe '||' symbolise les instants (à 0'56", 1'39" et 2'35") où les instruments s'interrompent brièvement (*yak*) avant de recommencer.

⊙26. Sēwēes'i'i : "En écorçant les cocos"

- AF – 27.7.2003 – Vera'a (Vanua Lava)
- Harold Tomson
- voix

Ce chant *titi* de Vanua Lava fait allusion à l'écorçage de noix de coco – une activité quotidienne liée à la cuisine, et réalisée en empalant les noix de coco sur un solide pieu taillé en pointe.

En écorçant les cocos
Tu en as cent? moi j'en ai cent !
Alors, madame la veuve?
Alors alors, madame la veuve?

[*En écorçant les cocos*, chant *titi*, Vanua Lava]

L'écorçage de noix de coco © AF

Le poème est à double lecture. En apparence, il ne s'agit que d'une innocente compétition physique entre deux hommes quant au nombre de cocos qu'ils peuvent écorcer ("Tu en as cent ? moi j'en ai cent !"). En réalité, les initiés qui savent déchiffrer la langue des poèmes, et qui sont familiers de ces jeux sémantiques, comprennent qu'il s'agit d'une chanson paillarde. Dans le dernier vers, le chanteur se tourne vers une jolie veuve qu'il fréquente en secret, et, facétieux, la prend à témoin de ses propres exploits.

⊙27. Nawha titi : "Fleur de liane"

- AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- Ken Freza + hommes de Toglag
- planche à percussion (*naqyēn malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), tambour à membrane (*natmatwoh*), sac à sonnailles (*nowopyak*), voix

Fidèle à la dominante sensorielle de la poésie *titi*, ce chant célèbre le parfum particulier d'une liane géante, unissant ainsi le monde de la forêt et celui de la mer.

Les fleurs de la grand' liane
exhalent leur parfum
exhalent leur parfum
Quelle est cette senteur ?
On dirait le parfum des coquillages, en mer
O é o o o è
a è a è a è ooo

[*Fleur de Liane*, chant *titi*, Motalava]

On peut découper le poème en cinq unités phrastiques :

<a> *Tewes gaverur ē ge bōnbōn ē*
<b> *ge bōn* (*ē*) *bōn e*
<c> *bōne sav e? bōne ses row ē la ē*
<d> *o– ē ō, o– e*
<e> *a e a e a e — ooo*

Si l'on reprend le type de notation proposée en ⊙25, on obtient la structure { a b a b c c a b d || A d A b A b A b A b A d A B || C C A B C C A d A d A b A b A b A d A B || C C A B C C A E }.

⊙28. Sēwēes'i'i : "Le mégapode"

- AF – 27.7.2003 – Vera'a (Vanua Lava)
- Harold Tomson
- voix

Ce chant *titi* de Vanua Lava célèbre l'oiseau mégapode (*Megapodius freycinet*) qui vit dans la forêt.

Bruissement dans les feuilles :
qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est ?
Mais c'est le mégapode
qui caquette et qui creuse
Il gratte et gratte encore
en haut de la montagne

[*Le mégapode*, chant *titi*, Vanua Lava]

Le poème consiste en trois distiques (a b c) :

<a> *Lēr lē nas dedero en sap men sap men?*
<b> *wō māla ōlōl wō māla gil e rō e*
<c> *Res e res le qeseñ tōw e*

En l'absence de chœur, l'interprète solo Harold Tomson réalise spontanément la structure suivante : { a / a b a b / c b c b / a b a b / c b c b / a b }.

⊙29. Nawha titi : "Volcan"

- AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- Ken Freza + hommes de Toglag
- planche à percussion (*naqyēñ malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), tambour à membrane (*natmatwoh*), sac à sonnailles (*nowopyak*), voix

Ce poème célèbre la puissance des volcans – en particulier le célèbre volcan actif de l'île d'Ambrym, au sud de Pentecôte. Une fois de plus, la force des éléments est évoquée à travers son impact sur les sens.

La lave coule, la lave claque sur Ambrym
en tournoyant autour de l'île
elle engendre un nouveau pays
en tournoyant c'est le volcan
qui engendre un nouveau pays
O o o o è
Ça coule et ça claque sur les côtes d'Ambrym
a è a è a è — ooo

[*Volcan*, chant *titi*, Motalava]

En voici le texte original :

<a> *Ne vur e sol duñ e Amērēm e*
<b> *ie o e lē tan tiñ gōlgōl wē vōnō e*
<c> *ne vur e tiñ gōlgōl wē vōnō e*
<d> *o– ē ō, o– e*
<e> *o e sol duñ e Amērēm e la e*
<f> *a e a e a e — ooo*

Une fois de plus, l'auditeur peut vouloir prêter attention à la structure de cette interprétation: { a b a b c c a b d || A d A E A E A e A e A d A B C C A B C C e A E A E A E A d A B C C A B C C }.
Par rapport aux autres exemples cités en ⊙25 et ⊙27, on a ici une introduction plus longue du soliste ; on entend d'ailleurs, en arrière-plan, les bavardages nonchalants des musiciens-choristes qui attendent leur tour de chanter. Mais une fois lancé dans le chant, le chœur prend plaisir à chanter autant sa propre partie que celle du soliste (d'où les nombreuses majuscules dans la notation). Par rapport aux morceaux plus réguliers entendus ci-dessus, celui-ci prend quelques libertés avec la forme canonique – comme c'est souvent le cas dans les moments plus détendus que l'on partage à la fin d'une longue séance de danse, au coucher du soleil.

HOMMAGE AUX GRANDS HOMMES

⊙30. Ensembles de sifflets gove (femmes)

- MS – 10.6.2005 – Barunguringi (Maewo)
- Vaena Vanity, Lesanti Roling Viti, Ruth Vane, Ruth Merelin, Rosenta Vay, Esta Rotili
- ensemble de sifflets *gōve*

Cf. explications ⊙17.

⊙31. Bilbilan: Passage de grades

- MS – 30.9.2000 – Bunlap (Pentecôte)
- hommes de la communauté Sa
- ensemble de tambours de bois, voix

Les cérémonies de passage de grades comptaient parmi les plus importantes dans le centre et le nord de l'archipel du Vanuatu. S'il est vrai qu'il n'est plus guère pratiqué dans les îles Banks, le système des grades est resté central à la vie sociale d'autres îles du Vanuatu – Ambrym, Malakula, Pentecôte, Ambae, Maewo.
Quand un homme veut passer à un grade supérieur, il se doit d'organiser une grande cérémonie à laquelle lui et sa famille devront se préparer pendant plusieurs années. C'est que le passage de grade donne lieu à d'importants échanges de nourriture et de présents. Souvent, une même fête concernera plusieurs candidats.
Ces cérémonies donnent toujours lieu à des danses, accompagnées par des ensembles de tambours de bois. Les rythmes correspondent parfois à des grades hiérarchiques précis. Ainsi, le présent extrait fut enregistré lors d'une grande cérémonie de passage de deux hommes, pour les grades Arkon et Meleun – deux grades parmi les plus élevés de la hiérarchie. La cérémonie, qui rassemblait de nombreux habitants du sud de Pentecôte, avait lieu à Bunlap – une communauté qui s'identifie elle-même comme régie par la "coutume", et imperméable aux influences étrangères. C'est d'ailleurs à Bunlap qu'a lieu la célèbre cérémonie annuelle du saut du *gol*, au cours de laquelle de jeunes hommes s'élancent du haut d'une immense tour de bois, le pied seulement retenu par une liane.

Dans cette danse nommée *bilbilan*, les hommes dansent en cercle autour des tambours, tandis que des femmes dansent autour d'eux, un peu plus loin, en criant et sifflant. L'esthétique de la musique rappelle les danses interprétées lors de la cérémonie du saut du *gol*.

⊙32. Mantani: Passage de grades

- MS – 23.1.2002 – Loltong (Pentecôte)
- hommes de Loltong
- tambour de bambous en faisceau

Cette danse, du nom de *mantani*, accompagne également une cérémonie de passage de grades hiérarchiques – mais cette fois dans le nord de l'île de Pentecôte. Sa particularité est d'être accompagnée par un instrument très rare – un tambour fait de bambous réunis en faisceau.
On rassemble plusieurs bambous longs d'au moins deux mètres ; ceux-ci sont tenus horizontalement par deux hommes à chaque extrémité. Quatre hommes, répartis de part et d'autre des bambous, viennent frapper un ostinato rythmique avec des bâtons. D'autres hommes dansent en tournant autour de l'instrument, qui accompagne les chants des hommes.

⊙33. Tambourinage pour un grand homme

- AF – 30.12.1997 – Avay (Motalava)
- Chief Railey, Richard Woris, Ata Evenis
- grand tambour à fente (*nokoy*)

⊙34. Chant d'entrain pour un grand homme

- AF – 30.12.1997 – Avay (Motalava)
- Chief Railey, Richard Woris, Ata Evenis
- grand tambour à fente (*nokoy*)

Les grands tambours de bois du Vanuatu sont associés au monde des "Grands hommes", les augustes dignitaires des cheffe-ries. S'il est vrai que certaines îles préservent le lien avec les systèmes anciens à grades [photo], l'usage de ce tambour a évolué dans les îles comme Motalava, où l'ancien système politique a disparu.
De nos jours, le grand tambour à fente, dit *nokoy* en langue mwotlap, accompagne non les prises de grade, mais les moments importants liés aux nouvelles figures de l'autorité: hommes politiques, personnalités de l'église anglicane, fêtes religieuses. Ainsi, lors de l'anniversaire de l'église principale de l'île, ce sont les coups sourds de ce grand tambour qui accompagneront l'eucharistie.
En ces derniers jours de l'année 1997, on marie le fils de l'évêque anglican des îles Banks, le "grand homme" Charles Ling (à gauche sur la photo de la page suivante, tenant une palme symbole de prestige). C'est là une occasion, pour les musiciens de l'île, de faire résonner le puissant *nokoy*. Tous les participants – chanteurs, danseurs, musiciens – sont des hommes initiés, comme il se doit.
Après le bref prélude ⊙33 dit *Turbal*, la pièce ⊙34 combine la percussion du tambour *nokoy* avec un chant d'entrain pour encourager les danseurs. On entend bien quatre

Chanteurs et musiciens autour du grand tambour à fente *nokoy* (Avay, Motalava) © AF

lignes vocales et instrumentales superposées: le chant principal (“E ale…”) ; les cris de joie des danseurs ; un rythme continu au tempo rapide (dit *beleg* en mwotlap) que jouent, à l’aide de fins bâtons de bois, les deux percussionistes assis aux deux bouts du tambour ; enfin, un autre rythme, plus discontinu, et au son plus sourd (*bōl*) – celui du tambourinaire principal, assis au centre de l’instrument.

LE GRONDEMENT SOURD DES ANCÊTRES

⊙35. Rhombe

- MS – 28.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- Philip Gan + Gresline + Colinette
- rhombe (*naborbor*)

Il s’agit ici de *naborbor*, un instrument de la famille des rhombes – utilisé simplement pour se divertir. Pour fabriquer cet instrument, une foliole est détachée d’une palme de cocotier ; on en ôte l’arête centrale afin de la rendre souple, puis on la plie en deux dans le sens de la longueur. L’arête enlevée est ensuite attachée en arc aux deux bouts de cette même foliole. Enfin, on fixe à ce petit dispositif une longue tige qui provient également d’une feuille de cocotier ; c’est par cette tige que l’on tient le rhombe et le fait tournoyer au-dessus de sa tête.

La double rotation de l’instrument – au dessus de la tête et simultanément autour de son axe – provoque un bruit vrombissant assez sonore et grave. Dans cet enregistrement, on entend non pas un mais trois rhombes – le tout produisant un effet particulièrement puissant.

Rhombe © AF

Les danses masquées

Deux danses des îles Banks sont réservées aux hommes ayant passé les rites d'initiation: le *mag* et le *qat*.

La première est nommée *nma* en löyöp, *namag* en mwotlap, *mago* en mota, *mag* dans les langues de Vanua Lava et Gaua, *namag* et *utmag* à Merelava. Le terme est lié au verbe *mako* "danser" des langues polynésiennes. Il s'agit d'une danse des garçons adolescents, qui débutent leur parcours initiatique.

L'autre danse, assez ressemblante, est le *qat* (prononcé [kpwat]) – ou plus précisément: *qat* en mota, dorig et lakon, *qet* en vurës, *neqet* en mwotlap et en mwerlap. Ce nom est historiquement lié au nom de Qat ou Qet, la divinité des origines (François 2013). Comme le *mag*, le *qat* est réservé aux hommes initiés, mais d'un rang plus élevé.

Les deux genres ont de nombreux points communs. Dans les deux cas, les danseurs portent des coiffes qu'ils auront fabriquées dans l'enclos secret de l'initiation (Vienne 1996). Ces coiffes, très travaillées et parfois spectaculaires, sont souvent appelées "esprits" (mota *tamate*, mwotlap *natmat*, lakon *maraw*…) ; elles représentent des divinités, plantes, poissons [comme l'oursin, photo page 11 (*qat*)], oiseaux, objets parfois insolites – plat cuisiné [photo ci-contre], pirogue, avion…

Dans l'île de Merelava, on distingue entre deux versions de cette danse. Le *namag* appartient aux jeunes initiés – souvent de jeunes adolescents – et se danse sans masques. À l'inverse, la forme dite *utmag* [⊙36] est réservée aux hommes adultes, qui ont acquis le droit de porter les coiffes sacrées.

Une des différences entre *mag* et *qat* réside dans la chorégraphie. Dans le *mag*, les jeunes danseurs progressent à l'unisson, souvent en file indienne ou en cercle autour d'un musicien central, et coordonnent leurs gestes les uns avec les autres. Le *qat*, en revanche, est une danse plus complexe, aux formes éclatées, où les danseurs, dispersés sur la place de danse, exécutent des pas de danse chacun à leur tour [photo p.18].

Musicalement, le *qat* tout comme le *mag* ne mettent en jeu que deux instruments : le petit tambour à fente – joué par un musicien debout au centre de la place – et les sonnailles aux chevilles des danseurs.

Coiffe de la danse *mag*, en forme de plat cuisiné (Jōlap, Gaua) © AF

Danse des esprits : le *neqet* (Lahlap, Motalava) © AF

Le chant mélodique y est rare: tout poème lié à ces genres étant secret, ils ne peuvent être chantés par les danseurs que silencieusement, en leur for intérieur. Si l'on entend des voix, ce sont plutôt des cris – tantôt signaux lancés par le tambourinaire (*Hiy sito!*), tantôt grognements des ancêtres. C'est que les danseurs ainsi masqués représentent les esprits des ancêtres, venus danser au milieu du village. Les cris aigus et les grognements sourds que l'on entend en ⊙36 (*utmag* de Merelava) et en ⊙37 (*neqet* de

Motalava) ne sont autres que les voix des morts eux-mêmes, venus hanter les vivants le temps d'une danse. Les coups saccadés des sonnailles, les rythmes irréguliers des bambous que l'on frappe, les silences abrupts et inattendus, forment une atmosphère étrange et envoûtante, où plane une sourde inquiétude.

Danse *utmag* des hommes initiés (Leqeal, Merelava) © MS

⊙36. Utmag : Danse des Esprits

- MS – 28.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- hommes de la communauté de Tesmet
- tambour en bambou (*wokor wirig*), sonnailles de cheville (*nevereak*), voix

Dans l'île de Merelava, si la danse *namag* est réservée aux débutants, sa variante *utmag* est le domaine des hommes initiés. Les coiffes des danseurs, et leurs étranges grondements, rappellent à tous leur véritable nature: ce sont les Esprits des Ancêtres, venus parmi les mortels pour les impressionner.

Selon les témoignages, la danse *utmag* était autrefois interprétée lors des cérémonies funéraires, ou à l'occasion des passages de grades. De nos jours, on danse l'*utmag* pour diverses occasions – mariage, fêtes de Noël, fête de l'indépendance, et autres festivals.

⊙37. Neqet: Danse des Esprits

- AF – 25.12.2005 – Lahlap (Motalava)
- Fred Nixon + hommes initiés de Lahlap
- petits tambours à fente (*nēvētōy*), sonnailles de cheville (*nowopyak*), voix

Cette représentation de la danse *neqet* (prononcée [nekpwet]) de Motalava – la version locale du genre *qat* – fut un événement important. Cette danse solennelle et particulièrement prestigieuse n'est donnée que très rarement. La fête chrétienne de Noël, et la grande journée de danses coutumières qui lui est associée, était un contexte idéal.

L'aspect le plus impressionnant de cette grandiose cérémonie fut sans conteste le déploiement de majestueuses coiffes sacrées, nommées *natmat* "esprits des morts" [photo]. En outre, le *neqet* donne lieu à une chorégraphie

mystérieuse, au cours de laquelle les danseurs, dispersés sur la place, alternent moments immobiles et petits pas saccadés [photo p.18]. Les coups nerveux sur les petits tambours de bambou se combinent aux bruits des sonnailles, et aux cris des esprits – le tout dans un paysage sonore original, dépourvu de mélodie, créant une atmosphère étrange et inquiétante.

Le genre newēt

Le genre souverain dans les îles Torrès est le *newēt* [⊙38–40]. En principe, il s'agit d'abord d'un style de poésie – illustré plus haut avec les chants *Tremble la Terre* (p.31) et *Thrène aux guerriers défunts* (p.33). Par extension, le terme *newēt* désigne autant le poème lui-même que le style particulier de musique qui l'accompagne, voire tout l'événement festif qui l'entoure.

L'élément central du genre *newēt* n'est pas tant la danse que l'orchestre qui se tient au centre de la place. Parfois, un petit kiosque de feuilles (*veroqëtlēñwe* en lo-toga) est réalisé pour abriter les musiciens. Ces derniers, au nombre de sept ou huit, se tiennent debout autour de la planche à percussion. Assis par terre derrière eux, deux tambourinaires frappent leur tambour de bambous pour lancer le signal du début. Le meneur lance alors un cri *"Hi– wa?"* auquel les autres musiciens répondent en chœur *"Hi wow !"* – et de soudain frapper leurs bambous sur la planche [⊙39].

C'est alors que démarre un long ostinato collectif, à la fois vocal et instrumental. En même temps qu'ils pilonnent la planche, les musiciens chantent un hoquet *"O ho, Ohé o – O ho, Ohé-o"*… C'est dans cette atmosphère saisissante que le chanteur soliste entonne alors son chant *newēt* à proprement parler. Sa mélodie et son rythme semblent indépendants du rythme principal, et se trouvent largement couverts par ce dernier. Ce n'est pas tout à fait un hasard : la plupart des poèmes *newēt* sont des chants secrets (*toq* "sacrés"), qui doivent demeurer inaudibles à la foule des non-initiés – de peur que le chant, qui appartient au chanteur et à sa famille, ne lui soit volé. Dans la langue lo-toga, le verbe *gupe* "dissimuler" désigne la manière dont le chœur, à travers ses halètements sonores (*"O ho, Ohé-o"*), doit couvrir la voix du soliste.

Le contexte privilégié pour exécuter le genre *newēt* est le festival public (en lo-toga *ne vetgë*) associé à la prise de grades (*ne huqe*). Dans ce contexte précis, qui rappelle les danses *mag* ou *qat* des îles Banks voisines [⊙36–37], ce sont de jeunes initiés qui viennent danser en exhibant les coiffes rituelles (*ne qegar*) qu'ils viennent de sculpter en secret. La fête peut durer de cinq à dix jours, au cours desquels le *newēt* bat son plein jour et nuit, jusqu'à l'aube du dernier jour.

Ceci étant dit, le *newēt* est si populaire qu'il s'est en quelque sorte laïcisé, en devenant synonyme de réjouissances collectives : on le jouera lors des mariages, des fêtes, des festivals. La fête nationale du 30 juillet [photo], qui célèbre l'indépendance du Vanuatu depuis 1980, est ainsi une occasion propice

pour une soirée *newēt* – comme ce fut le cas pour les pièces ⊙39–40 de l'album.

⊙38. Newēt : Chant des Esprits

- AF – 22.1.2006 – Hiw (Torres)
- Sisil Howard + garçons de Hiw
- planche à percussion (*ne tiyit rërë*), tambour à fente (*n'örē*), voix

⊙39. et 40. Newēt : Chant des Esprits

- AF – 30.7.2004 – Lungharegi, Lo (Torrès)
- Livai, Peretin Wokmagëne, Brian Mark
- planche à percussion (*ne vën mēlepup*), tambour à fente (*n'ere*), voix

⊙41. Newertiang : Pleurs des Esprits

- MS – 25.7.2005 – Leqeal (Merelava)
- hommes de Leqeal
- instruments secrets

Au Vanuatu, les manifestations de deuil incluent des cérémonies au 5e et 10e jour suivant le décès de la personne. Dans la petite île de Merelava, la mort d'une personne importante donne alors lieu à un événement spectaculaire : les "Pleurs des esprits", nommés *Newertiang* en mwerlap. Il arrive que cet événement soit suivi d'une danse *namag* [⊙36], laquelle est publique et se déroule sur la place de danse ; mais le *Newertiang* lui-même a un statut très particulier, qui le distingue de toutes les autres formes musicales que l'on connaît.

Ni chant ni danse, le *Newertiang* ne donne rien à voir. Pour le commun des mortels, il s'agit d'un événement sonore, l'occasion d'entendre, dans l'obscurité de la nuit, les puissants cris des morts et les pleurs des esprits. Ces gémissements stridents rappellent à quel point les revenants peuvent être inquiétants, et différents de nous – de quoi inspirer à tous crainte et respect pour les ancêtres.

Bien sûr, seuls les hommes initiés ont accès au monde des esprits, et au secret de leurs manifestations dans le monde des vivants. Eux seuls connaissent la véritable nature de ces sons, les instruments et les gestes pour les produire ; nous n'en révélerons rien ici. Les hommes interprétant les Pleurs des esprits ne doivent être vus par personne : sitôt que s'annoncent les premiers sons, femmes et autres non-initiés doivent se précipiter vers une maison ou un abri, sans attendre.

L'enregistrement ⊙41 présente une structure marquée, faite d'un crescendo culminant vers 2'10", suivi d'un long decrescendo. Plusieurs couches sonores se superposent. Parce que le *Newertiang* a lieu la nuit, on entend en continu le son des grillons.

C'est sur ce fond sonore que viennent s'ajouter les cris des esprits. Les sons graves forment la voix de la "mère", les sons aigus celles des "enfants". Les esprits repartent comme ils sont arrivés : après un moment de forte présence, leurs pleurs finissent par s'évanouir dans le silence de la nuit.

Alexandre François & Monika Stern

RÉFÉRENCES

Ammann, Raymond. 2001. *Voes blong Vanuatu*. CD, VKS-Productions, Port-Vila, Vanuatu.

—— 2012. *Sounds of Secrets: Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu*. KlangKulturStudien – SoundCultureStudies, 7. Berlin : LIT Verlag.

Arom, Simha, & France Cloarec-Heiss. 1976. *Le langage tambouriné des Banda-Linda (RCA)*. Paris : SELAF.

Bonnemaison, Joël; Kirk Huffman, Christian Kaufmann, & Darrell Tryon, eds. 1996. *Vanuatu, Océanie : Arts des îles de cendre et de corail*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.

Codrington, Robert H. 1891. *The Melanesians: Studies in their anthropology and folklore*. Oxford : Clarendon Press.

Crowe, Peter. 1994. *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singsing-Danis Kastom–Musiques Coutumières*. AIMP XXXIV, CD-796. Genève : VDE-GALLO.
—— 1996. La musique au Vanuatu. *In* Bonnemaison et al. (eds), 146-151.

François, Alexandre. 2013. Shadows of bygone lives: The histories of spiritual words in northern Vanuatu. *In* R. Mailhammer (ed.), *Lexical and structural etymology: Beyond word histories*, 185-244. Studies in Language Change. Berlin : DeGruyter Mouton.

Huffman, Kirk. 1996. Flûtes en bambou. *In* Bonnemaison et al. (eds), 152-159.

Speiser, Felix. 1923. *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks Inseln*. Berlin : C.W. Kreidel.

Stern, Monika. 2000. La permanence du changement ou les métissages musicaux au Vanuatu. *Cahiers de Musiques Traditionnelles* n°13 "Métissages". Genève : Georg/ADEM, 179-202.
—— 2007. Les identités musicales multiples au Vanuatu. In *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20 "Identités musicales". Genève : Georg/ADEM 165-190.

Vienne, Bernard. 1984. *Gens de Motlav. Idéologie et pratique sociale en Mélanésie*. Publication de la Société des Océanistes, 42. Paris : Société des Océanistes.
—— 1996. Visages masqués du pays des morts. In Bonnemaison et al. (eds), 240-253.

Wittersheim, Éric. 2009. *Le Salaire du Poète – The Poet's Salary*. Film documentaire, 59'.

Zemp, Hugo. 1979. Aspects of 'Are'are Musical Theory. *Ethnomusicology* 23 (1) : 5-48.
—— 1994. *'Are'Are Panpipe Ensembles*. Paris : Le Chant du Monde.

Zemp, Hugo & Christian Kaufmann. 1969. Pour une transcription automatique des « langages tambourinés » mélanésiens : un exemple Kwona, Nouvelle-Guinée. *L'Homme*, 9 (2), 38-88.

Le regard du *Maraw*, esprit de la danse mag / The eye of the *Maraw*, spirit of the *mag* dance (Jōlap, Gaua) – © AF

Utmag, danse des initiés / dance of initiated men (Merelava) – © MS

Une fête *newēt* / A *newēt* party (Yaqane, Hiw) – © AF

Page 68 : Danse du serpent de mer / Seasnake dance (Lahlap, Motalava) – © AF

MUSIC OF VANUATU
Celebrations and mysteries

Vanuatu's unknown treasures

The Melanesian societies of Vanuatu form a mosaic of languages and cultures that have become quite different, from island to island, over the course of history. Such a diversity is particularly conspicuous in musical arts – through aesthetic and social practices which are highly sophisticated, yet still go largely undocumented. To this day, Vanuatu's Melanesian music has been accessible mostly through recordings by Peter Crowe (1994) in Maewo and Ambae, and a record of a cappella songs produced by the Vanuatu Cultural Centre (Ammann 2000). A recent book describes the musical forms of Vanuatu with a special focus on the world of secrecy and the supernatural (Ammann 2012). However, whether in the detail of instruments, melodies and rhythms, or the poetic forms and styles used in the songs themselves, Vanuatu still harbours treasures worthy of being brought to light.

The diversity of Vanuatu

The 41 pieces presented here encompass nine different islands, covering the two provinces TORBA (Torres–Banks) and PENAMA (Pentecost–Ambae–Maewo), in the northern half of the country. This sample should provide a fair idea of the wealth of the archipelago's overall musical heritage.

Vanuatu societies cherish the diversity of their cultures and languages. The country holds the world record in terms of linguistic density, with 106 different languages – not counting the dialects – for a population of 240,000. No less than 26 languages are still spoken in the TORBA and PENAMA pro-

This CD brings together the best recordings made by two field researchers between 1997 and 2010. Alexandre François, linguist (Langues et Civilisations à Tradition Orale, CNRS; Australian National University), studies the languages and oral literature of Vanuatu, especially those of the Banks and Torres islands in the north of the archipelago. The ethnomusicologist Monika Stern (Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie) explores the social and musical practices of northern Vanuatu. The two researchers have travelled across the archipelago, separately or together, and have combined their efforts in a research project entitled *Rythmes à danser, poèmes à chanter en Mélanésie: Esthétique, transmission et impact social des arts musicaux au Vanuatu*. This project gave birth to a documentary produced by Éric Wittersheim, *The Poet's Salary*, which was awarded the 2009 Bartók prize by the Société Française d'Ethnomusicologie. Whereas the film was centred on the island of Motalava, the present musical anthology covers a broader area.

vinces alone, and as many distinct micro-communities. The diversity of the musical styles is commensurate with this linguistic variety: certain musical styles, certain dances, certain instruments, are sometimes known to just one village, and unknown elsewhere. This being said, these microdifferences stand out from a shared cultural background. Due to common origins as well as to a long tradition of economic and cultural exchanges, numerous similarities are also found from one island to another.

The present selection of recordings attempts to reflect the richness of Vanuatu's musical arts. Besides geographical scope, emphasis has been put on the diversity of genres, instruments, musical or poetic styles. By giving preference to live performances, we aim to place musical forms in their social and anthropological context. From one piece to another, the listener moves on from one village to another, changing from one universe and atmosphere to another, on a journey that is both aesthetic and cultural.

The present booklet aims to guide the listener through this journey. After touching upon the importance of music in the societies of Vanuatu, we will describe their musical instruments and decipher the art of song poetry. Listeners will be able to follow the album and its 41 recordings in detail as they discover the musical universe of the archipelago.

A coastal village (Yugemëne, Hiw, Torres) © AF

Ocean, village, forest

Vanuatu was first populated about 3200 years ago, when the navigators of the Lapita civilisation, sailing southeast on their large canoes, colonised insular Melanesia – from the Solomon Islands to New Caledonia and Fiji. The first people to settle on the archipelago's islands, most of which are volcanic and fertile, cultivated the land – whilst maintaining a strong link with the sea. The immediate social unit became the village or hamlet, sometimes perched high up in the island's hills, but most often set up along the coasts.

This lay the foundation of the typical landscape of Vanuatu societies. A few dozen family dwellings of bamboo walls and leaf roofs, forming a circle around the central village clearing – the agora for encounters, the focal point of festivities. A few yards downhill, a sandy beach, the coral reef, the

lagoon and finally the ocean – the source of marine food, but also the hub of exchange between islands, the horizon from whence future encounters will be made.
On the other side of the village, walking uphill further inland, one enters the ambiguous world of the forest.
The forest is first and foremost the familiar route to the gardens of yams and taros, known since early childhood, the precise limits of which are transmitted down through the generations. This is where familiar plant resources are to be found: well-liked fruit; firewood; solid tree trunks for making canoes or beams; bamboos that will become rafters, water bottles or sharp blades; but also various leaves that will cover the house, wrap food as it is baked in stone ovens or be plaited into a mat for the bedroom. As we shall see, these same plants will be transformed into musical instruments: a leaf will be made into a Jew's harp or bullroarer; dried fruits will become ankle rattles; a thick root may turn into a percussion board; solid logs will be hollowed and carved into massive slit gongs; the trunk of a sago tree will serve as the body of a headed drum; and bamboos of all sizes will become slit drums, stamping tubes, bamboo flutes or whistles... The sounds of all these instruments are the voices of the forest reaching out to the village.
But should one venture into the dark sloping forests in the night hours, then one enters into a whole new world, unknown and daunting, a green maze haunted by ancestral spirits, where it is so easy to get lost. Stories and poems evoke those ambivalent solitary moments: pleasure of walking through the woods, august respect for the forces of nature – but also fear of the unknown, with this sudden urge to return home to one's village.

Music and custom

For almost two centuries, Vanuatu islanders have been able to learn about the Western world. The northern part of the archipelago was Christianised by Anglican missionaries; Catholics, Presbyterians and other churches have shared the islands further south. With ships visiting from Australia or New Caledonia, and later through institutions of the Anglo-French Condominium, the people of the New Hebrides – the former name of Vanuatu – became familiar with both English and French, the two languages still taught today in schools. To these colonial languages, they added Bislama – originally an English-based pidgin which spread quickly during the 20th century, and today serves as a lingua franca throughout the archipelago. Now an official language of the country, Bislama is taking over from the vernacular tongues, especially in urban areas.
These last two centuries have given rise to new musical landscapes. Anglican church choirs introduced vocal polyphony which

was previously unknown, and is now widely appreciated in Vanuatu churches. Those who were recruited to work on the sugar plantations of Queensland, at the end of the 19th century, were able to hear guitars and other chordophones. This discovery of new sounds, later renewed with their exposure to American soldiers during the war in the Pacific, gave birth to "Stringbands" which have become so popular today in Vanuatu. In addition, the record industry has developed over the last twenty years. For the young urban generations, music is now largely dominated by reggae – and to a smaller extent, by hiphop, dance music, and R&B.

In spite of these new trends, inherited musical styles still thrive in most of the islands. In the absence of electricity, rural areas of Vanuatu seldom listen to the radio or commercial CD's. Until mobile phone technology was introduced in the late 2000's, they had remained largely cut off from urban music. In most of the archipelago's villages, three main styles are in use today: church songs; *string band* songs; plus everything else, grouped into a vast category referred to as "local music" or "our music" – in contrast to music from afar. In Bislama, one often speaks of *kastom tanis*, literally "custom dances", or *kastom singsing* "custom songs".

A stringband session in the village (Jōlap, Gaua) © AF

All in all, these two musical universes coexist without really mixing. Guitars commonly played in churches or in *string bands* never participate in "custom dances". The contrast is also found in the language: whereas religious or *string band* songs are often in Bislama or English, this is never the case with customary songs: whatever the style, their lyrics are always composed in the local tongue, or sometimes even in an archaic, poetic language. These styles, typical of ancient music, preserve their distinctive identity even in contemporary creations: as we observed in 2005 in Motalava, when a new kastom song is born, it is always composed in the "language of the ancestors".

This contrast between "local" music and music felt to be exogenous, may sound surprising, given the constant circulation of musical styles among communities, which often travel from one island of the archipelago to another. In other words, music referred to as "from here", associated with "custom", are often musical styles coming from some other island across the seas. And yet, people will still draw a contrast between "custom" music and styles which will never really be part of custom (*string band*, church songs).

Women and children during festivities in Bunlap (South Pentecost) © MS

A key element could possibly explain this dichotomy between these two categories of music: namely, the islanders' capacity to control the full chain of production. Customary music – even when it circulates from one island to another, and is thus not "local" strictly speaking – will always involve instruments and techniques that can be readily reproduced from local resources; in these conditions, it is easy for the islanders to learn new styles and enrich their inherited repertoire. By contrast, music of European origin often implies the use of materials (metal, plastic…) and foreign instruments that can be harder to recreate locally.

Taking on the perceptions of the musicians themselves, the present anthology will focus on the category of music styles described as local or customary. Due to space limitations, it does not include church hymns, *string bands*, or reggae songs, all of which would warrant CDs of their own.

In spite of the watertight categories present in popular representations, subtle influences can sometimes be unveiled between styles. For example, in recording ⊙12, the beginnings of polyphony can be heard in the middle of a Sowahavin dance, no doubt influenced by church choirs. Also, certain forms of musical crossings can be observed in urban settings, as songs from the traditional repertoire are occasionally adapted with *string band* or reggae arrangements (Stern 2000, 2007).

Voices and gestures of the Ancestors

In Vanuatu, musical arts form not only a link between past and present, but also, by extension, between the living and the dead, between humans and spirits. This dimension will be apparent in our analysis of song poetry, in both its linguistic and stylistic aspects. But the same notion can be observed in many other aspects of the region's musical experience.

In spite of Christianization, ancestral spirits continue to play a central role in the spiritual and cultural landscape of Vanuatu (François 2013). This is especially true of musical arts, many aspects of which recall their sacred origin. The poetic language is called "language of the spirits", "language of the gods", or "language of Qet" (after the name of the mythical creator of the Banks Islands). Likewise, if a poet is in search of inspiration when writing a new composition, he will turn to the spirits: after swallowing the sap of leaves charged with magic powers, he will communicate with the spirits of ancestors, at night or during a solitary walk, and wait to be inspired with the words or the melody of a new song.

Several myths, of great literary and anthropological significance, relate how a particular dance, or a musical instrument, were long ago transmitted to men by ancestral spirits. In Pentecost, Maewo and Ambae, one hears stories of how the sawagoro dance [⊙5–8] was one day stolen from the spirits by men. In Hiw, legend has it that a child, left alone in the village by adults going off to work in their gardens, was visited regularly by a spirit who secretly taught him songs and dances in the *newēt* style [⊙38–40]. A very similar myth in Motalava explains the origin of the *nawha titi* [⊙24–29]. Other similar stories are to be heard in Gaua, Vanua Lava, or Toga, reminding us of the strong ties forever present between music and spirits.

One context in which music also formalises the bond between the living and the dead is that of secret societies (Vienne 1984, 1996). Boys of a same age group gather together, somewhere in the forest, under the aegis of a protective divinity, and learn from their elders a number of songs, dances and instruments reserved to the initiated. At the end of this period of reclusion, these

The spirit of the Urchin, *neqet* dance (Lahlap, Motalava) © AF

young men come and dance on the village ground, their heads covered with sacred headdresses or masks corresponding to their initiation rank. Whether by the shapes and colours of these headdresses, the lyrics, rhythms or choreographies, each aspect of these ceremonies remind the non-initiated of their powerful ties with the ghosts of their ancestors.

Music and graded societies

The sacred dimension is also present in the political system of chiefdom, closely linked to the world of spirits. On the three islands Pentecost-Ambae-Maewo – just as in Malakula or Ambrym, further south – the rank system still rules society today, and everyone is meant to take part in this political competition.

From his early years, a boy is introduced into the system in a small ceremony where he acquires his first grade. The higher the rank, the more the gradetaking ceremonies will be enhanced with dancing, singing and drumming. We recorded some of these rhythms in Pentecost during initiation ceremonies [⊙31–32].

If music plays such an essential role in these ceremonies, it is also because certain grades imply access to a sort of "customary right" over a specific musical rhythm. This rhythmic pattern is an integral part of the attributes specific to this grade, along with certain ornaments – such as curved pig tusks [photo p.78] – certain leaves of sacred plants, patterns of body painting, or designs on mat clothing. A fair proportion of musical forms in Vanuatu are bound by the oath of secrecy and are the exclusive property of a few men, by virtue of their privileged ties with the world of the Ancestors. Some songs, dances, instruments, rhythms or melodies are therefore inaccessible to children or to women, or to any other person who has not acquired the relevant rights.

In sum, the people of Vanuatu strongly associate their heritage music with the ancient world of "custom" – albeit one that is constantly reinvented through encounters and creations. This link with the ancient world takes various forms, which we will now describe. To begin with, material techniques perpetuate the exclusive use of natural materials, as much for making the instruments themselves as for the dance costumes and masks made for special occasions. In addition, the link between traditional music and olden times appears in the poetic form of the songs – an archaic, cryptic language, constantly riddled with nostalgic references to the dream world of yesteryear.

Instruments

All instruments used in traditional music come from the natural environment surrounding the musicians: the forest or the sea.

The ocean supplies the conch shell, which is blown to hail crowds or send out a signal. Also, the islanders of Ureparapara sometimes create ankle rattles using the spines of pencil sea urchins. Apart from these rare examples, almost all other instruments used in traditional music are of vegetal origin.

Three types of instrument can be differentiated. Firstly, musical instruments proper, the use of which is codified, and which are played to accompany singing or dancing. Secondly, various objects which are not instruments, yet are occasionally exploited for their sound properties, for personal entertainment, independently of any sung or danced performance. Lastly, we will see that certain instruments have paramusical, semiotic or mimetic functions.

Following the Hornbostel–Sachs classification of musical instruments, we will distinguish between idiophones (by far the most common), chordophones, aerophones and membranophones.

Idiophones

The percussion board

An idiophone widely used in Vanuatu, especially in the northern islands, is the percussion board. A pit, approximately 50 cm in diameter and 20 cm deep, is dug out of the ground, and will serve as a resonator; a fairly massive, flattish slab of wood is placed over it. Traditionally, this slab was cut out of a broad, flat buttress root from certain trees; nowadays, it can be made of almost any wooden plank.

Between three and twelve musicians stand around the percussion board. Each one holds one or two sticks which are light in weight, measure from 3 to 6 feet long, and are made out of bamboo or wood; sometimes the paddle of a canoe does the job. As the dancing begins, the musicians hit the board in rhythm, producing muffled sounds. The group remains synchronised by following a leader, who decides how the rhythm should progress, and when it's time to stop.

In the Banks Islands, the percussion board is the central piece of musical moments – quite literally in fact, since it is placed in the middle of the village clearing, and forms the central point around which the circles of musicians and dancers evolve. A key element

The percussion board *tiyit rërë* (Hiw, Torres) © AF

of the orchestra (called *nawha* in the language of Motalava), this instrument accompanies village dances [⊙14–16] or *titi* sung poems [⊙25–29]. In the Torres Islands, the percussion board supplies the leading ostinato of *newēt* songs [⊙38–40].
The name of the instrument differs considerably from one language to another: *ne tiyit rēērë* (literally "tree root") in Hiw; *ne vën mēlepup* ("thick slab") in Lo-Toga of the Torres Islands; *ntaqap* in Löyöp of Ureparapara; *naqyēñ malbuy* ("thick club") in Mwotlap of Motalava; *lalöbur* in Vurës of Vanua Lava; *diov* in Dorig of Gaua; *mēpli ra* in Lakon, and so on.
The languages also have names for the sticks used to beat the board (generally the same term as "bamboo", even if other wood is used), as well as technical terms for specific actions associated with this instrument. For instance, the person leading a group of percussionists, followed by the others, has a special name (in Mwotlap: *avus*, in Dorig: *rañkrēbō*). Each language has at least one verb for striking the board (*hër* in Lo-Toga, *didi* in Mwotlap, etc.) – often the same verb as the cookery term "to pound". The Hiw language has no less than four verbs – two synonyms (*sorē* and *yop*) for the general meaning, and two more specific terms belonging to the *newēt* genre: *puye* "strike the board marking an accent every two beats" and *rūg* "strike the board marking three accents every four beats". The precision of these technical terms illustrates, if need be, the local existence of a local "musical theory" (see Zemp 1979).

Large slit wooden gong

By far the most imposing idiophone, both in terms of its dimensions and its social prestige, is a large wooden drum, hollowed out from a tree trunk, and slit lengthwise.
A similar type of carved drum is found in the central islands of Vanuatu, where it is played in an upright position; its celebrity has made it a national emblem. However, in the Banks Islands, as well as in Maewo, Ambae and the north-central areas of Pentecost, the same drum is presented horizontally, laid directly on the ground.
The large drum is often played by several musicians, producing a polyrhythm. Throughout most of the archipelago, it comes in a group with a number of other drums (Crowe 1996), each played by a single musician. In the Banks Islands, by contrast, several musicians beat the same drum – which alone suffices to produce a polyrhythm.
In the islands of Motalava and Gaua, this heavy hollowed tree trunk measures about 5 feet long for a diameter of 18 inches. Placed on the ground, it is played by three seated musicians [photo at the top of p.78]. The man in the middle hits the centre of the drum with thick coconut palm petioles, producing the bass (*bōl* in the Mwotlap language

Slit gong *nokoy* (Motalava) © AF

of Motalava, *tēn̄* in Lakon); the two drummers each side of him play with hard, lightweight sticks, producing a higher and more powerful sound (*beleg* in Mwotlap, *vuh* in Lakon). The pattern is thus polyrhythmic, with each musician striking a different ostinato.

In the islands of Pentecost, Ambae and Maewo the slit gong has preserved its original tie with graded societies, an institution still very much alive today. Among the attributes associated with certain grades are precisely certain drumming rhythms: these are always played on a group of several wooden drums of varying sizes [photo below]. In the

Grade-taking ceremony in Bunlap (South Pentecost) © MS

Banks Islands, the instrument has become a rare object, but it is brought out on important occasions. As an example, the *nokoy* in Motalava was played in December 1997 at the wedding of the Anglican bishop's son [⊙33–34].
Unlike the percussion board, the name given to the large slit gong is very much the same in most of the northern languages: Hiw *ne kōr̄*, Löyöp *nkoy*, Mwotlap *nokoy*, Lemerig *kër*, Mwesen *wokor*, Mota *kore*, Dorig *wakor dun̄*, Lakon *kee*, etc.

Bamboo slit drum (Motalava) © AF

Small slit drums

Much more common is the individual slit drum. It measures between 8 and 31 inches, and is made either of bamboo [photo] or of carved wood [photo p.108].
When light enough, the drum is held in one hand by the musician, who strikes it with a stick held in the other hand [photo p.98]. At other times, the drum is played using two sticks, in which case it is stabilised in various ways: placed on the ground and kept in position with the feet; held by a second person; or supported above the ground vertically. This widely used drum instrument can be heard in many of our recordings: ⊙4, ⊙11–16; ⊙25–29, ⊙36–40.
This little slit drum always has its own name in the languages of northern Vanuatu, to differentiate it from its big brother, the large wooden slit drum. For example, the Lakon language of west Gaua calls the large drum *kee*, and the little one *qalē laklake* (literally "bamboo internode for dancing").

Stamping tubes

Generally, the percussion board is struck with bamboos: in many languages, the long percussion tubes are indeed simply called "bamboos". However, they are sometimes replaced by simple wooden sticks, since the part that vibrates is the struck board.
In the absence of a board, the vibrating element is the tube itself as it strikes the ground. In this case, the instrument is necessarily made of bamboo; it is known as a bamboo stamping tube – a common enough instrument in Oceania, particularly in New Caledonia and the Solomon Islands. In the small island of Merelava, bamboo stamping tubes are played in a special genre

Stamping tubes for *nombo* dance (Merelava) © MS

called *nombo* ("bamboo" in the local language). Six women, squatting or sitting in a circle, hold a short bamboo tube in each hand [photo], and strike the ground while they sing [⊙11]. Another type exists in Pentecost. Longer, and played in larger numbers than in Merelava, these bamboos produce the bass sounds during certain performances – as in the *sowahavin* ⊙12.

Other bamboo idiophones

Further south in Pentecost, this providential plant is put to musical use in quite original ways.

Bamboo slit clappers

These are bamboos measuring roughly 3 feet in length, in which the shaft has been slit on all sides. Dancers, two by two, clank the split half of their instruments together, as if fighting with weapons.

Bundle bamboo drum

Another musical use of this plant in Pentecost consists in taking several 6-feet-long bamboos, and tying them together into a large bundle. The resulting instrument is maintained above ground by two men standing at each extremity, while four musicians – two on each side – strike it with wooden sticks. The particular sound of this instrument, which can be heard in ⊙32, mingles the concussion of sticks on the bamboos with that of the bamboos together.

Rattles

Known throughout the Vanuatu archipelago and beyond, rattles are made from the fruit of a specific plant: *Pangium edule*, a kind of nut whose shell is emptied and dried in the sun, before being threaded in bunches. Unlike other instruments, rattles are normally played by the dancers rather than by the musicians: attached to their ankles, the bunch of dried nutshells rattles together with each step. These ankle rattles are used in most men's dances in the islands of Pentecost-Ambae-Maewo [⊙13], as well as in the women's dance *sowahavin* [⊙4, ⊙12]. They are widely used in the Banks islands, especially in masked dancing performed by young initiates – whether the young men's dance called *utmag* in Merelava [⊙36] or the spectacular *neqet* dance [photo] in Motalava [⊙37]. In all these dances, the concussion of the dried nuts together accompanies the sharp striking of the small slit drums and the voices of the soloist singers, in a very characteristic musical soundscape.

Ankle rattles for *neqet* dance (Lahlap, Motalava) © AF

A rarer use of these same rattles is done by filling them into a linen bag, which is then shaken to produce a sound similar to that of maracas. This type of rattle bag can be heard on Motalava, as part of the *nawha titi* orchestra [⊙24–25; 27; 29]. This is the only example of rattles being part of a group of instruments played by musicians.

The name for rattles in the different languages is quite similar: Hiw ne *veřak,* Löyöp *nvayanˉ*, Mwotlap *nowopyak*, Vurës *wōviriak*, Lakon *väräk*, Maewo *varagˉe,* Raga *vagˉe*, etc. all stem from the same radical **vaRage*, referring to the plant from which the instrument is made.

Chordophones

Until now, no traditional chordophone had ever been observed in Vanuatu – except for a very rare musical bow observed by the ethnologist Speiser around 1910 in Ambrym. While it was believed to have disappeared completely, our investigations were able to prove the instrument was still in use in Ambrym. Better, we discovered the existence of a similar but larger musical bow [photo p.111], in the island of Hiw in the far north of the archipelago [⊙22]. The musician, a man of 86 named Edward Pilis, is aware that he is the last islander to know how to make and play this instrument – one that is fast disappearing – in Vanuatu.

The scarcity of chordophones in customary music vividly contrasts with their everyday use in repertoires of modern-day musical compositions. Indeed, church "chorus" songs, and of course *string band* music, widely use guitars, ukuleles or the "bush bass" (a kind of single-stringed tea-chest bass). In all the islands we visited, self-identified "kastom" music has remained mostly impervious to this strong presence of chordophones in popular modern music. The musical bow is therefore the only chordophone to appear in this album.

Aerophones

Aerophones are also rarely seen these days in Vanuatu. Among what are locally considered "proper" instruments, the only aerophones found in the region were bamboo flutes of various forms, described in great detail by Ammann (2012). These flutes are mentioned essentially in the writings of the first ethnologists at the beginning of the 20th century (Speiser 1923). A few long flutes were also observed in the Pentecost island in the 1970s (Crowe 1996, Huffmann 1996). Although one can still find Ambrym flutes in tourist shops in town – all more or less the same, a long, straight or oblique notched-end flute with two finger holes – this instrument has almost stopped being used in the northern part of the archipelago. It is said that a man plays it in secret, in the middle of Maewo. Despite this virtual extinction, many people recall the former existence of bamboo flutes of various shapes

in the different islands – not only in Tanna or Ambrym, where they are still played to this day, but also in the Pentecost-Ambae-Maewo area. Edgar Hinge, one of the last men capable of making flutes in Pentecost, can make eight different types. In the olden days, he explains that each type of flute had its specific repertoire: one for love songs, one for songs of praise, another for witchcraft songs ...

Our investigations in the Torres islands brought back memories of panpipes, an instrument also widespread in the neighbouring Solomon Islands (Zemp 1994), but rarely mentioned in northern Vanuatu (cf. Ammann 2012). Here again, this small bamboo panpipe only exists in stories, or in the accounts of a few people who remember seeing one several decades ago. However, the fact that specific local names for panpipes exist (*tokak* in the language of Hiw; *n'o ravtepōr* in Lo-Toga, literally "frail bamboo") tends to confirm their existence in the past. The island of Maewo has a unique type of whistle, called *gove*. Made from bamboo and measuring approximately 6 inches [photo], each whistle only plays a single note. Performing a melody thus requires a set of whistles played by two groups of musicians responding to each other: the first group whistles and sings in alternation, and the other group responds by a whistle only. The musicians are either children [⊙17] or women [⊙30], for reasons we will see later. This type of performance resorts to several musical techniques simultaneously: firstly, a hocket – as the two groups alternate short-lived sound effects, thereby forming a constant melodic line; secondly, an ostinato – defined by the repetition of a particular melodic-rhythmic pattern; thirdly, an alternation between blowing into the instrument and singing on a syllable.

Esta Rotili blowing a *gove* whistle (Maewo) © MS

Finally, other aerophones exist in Vanuatu, but are marginal and not considered by practitioners as true musical instruments. Thus, the sea conch is known throughout the archipelago, but never accompanies singing or dancing: it only has a signalling function. Also, although the small coconut leaf bullroarer [⊙35] qualifies as an aerophone, it is merely considered as a child's toy, devoid of the prestige of a true instru-

ment. Conversely, it is possible that larger bullroarers exist in the region, but if this is so, they are considered secret instruments, reserved to the initiated – and cannot be further commented on here.

Membranophones

Membrane instruments are also extremely rare in Vanuatu. We did, however, observe two specimens during our research.

First, the island of Maewo still uses a headed drum, but its manufacture is only known to a handful of individuals. This drum is called *tagūra*, or "sago tree", after the name of the tree from which it is made. This instrument is taboo, and used for an exceptional ceremony, *Gwatu ta Barugū,* after which it must be destroyed.

The northern part of the Banks islands also uses a headed drum made out of a sago tree. Once the pulp has been hollowed out from its trunk, one obtains a tubular shape of about 5 feet long and 16 inches in diameter. One end is covered with plaited sago leaves, stretched taut and fixed in several layers, covered in turn with a pandanus mat. The drum is planted in the soil, and played about 3 feet above the ground.

This drum has a restricted use, but is played in conjunction with other instruments, exclusively as part of a specific musical ensemble called *titi* [p.112]. Striking this drum regularly with the fist or palm produces the bass line, along with the percussion board [⊙24–25; 27; 29]. In the three islands where it is known, the instrument is literally named "slamming of the Spirits" (*natmat-woh* in Mwotlap, *ntamat-wos* in Löyöp, *timiat-wos* in Vurës, *'ama-wos* in Vera'a and Lemerig), thus assigning a supernatural origin to the muffled echoes of this drum.

The dancers' bodies

Among sound-producing devices, one can also mention the clapping of hands and feet, the vibrations of which contribute to

The *natmat-woh* single-headed drum (Motalava) © AF

the soundscape during performances. This dimension is particularly well represented in live recordings, which are the focus of this album: the shouts and gestures of the dancers are just as essential as the musicians' performance itself.
Several recordings of dancing feature the sound of footsteps. These stand out particularly during a cappella singing: thus, the *leng* style in Gaua [⊙3], performed without any instrument, emphasises the dancers' rhythmic steps [photo p.102]. On other occasions, dancers accentuate their steps with ankle rattles, like in *sowahavin* in Pentecost [⊙4] or the *neqet* in Motalava [⊙37].
But it is the *sawagoro* style [⊙5–6, ⊙8] that shows the musical potential of the human body at its best. Whether it is called *sawagoro* or *sawako*, this repertoire belonging to the Pentecost-Ambae-Maewo islands is characterised by the absence of any musical instrument apart from the human voice, and the hands and feet of the dancers. While the feet stamp on the ground on the beat, hands clap on the offbeat, altogether forming a relatively rich collective instrument.

Sounds for entertainment

Vanuatu islanders have only partially mastered their environment, and still see it as ground for exploration. During a hunt in the forest, an expedition into the bush gardens, or a fishing expedition, thousands of sounds can be heard – echoes of the waves, cries of the lorikeets, rustling in the leaves… Such sound sensations are often evoked, as we will see, in song poetry. In such a context, children and adults will naturally find around them excuses to play sound games.
The women on the west coast of Gaua, in the village of Jōlap, play water games [⊙2]. A group of five or six women stand in line or in a circle in the sea or the mouth of the river, with water up to their waist [photo p.101]. At the leader's signal, they slap the surface of the water simultaneously or alternately – to a rhythm either fast and light, or heavy and slow.
Other sound games are present in this album, most of which use leaves or plants. Sometimes, a dried leaf is simply slapped on to a hand [⊙20]. In Merelava, a coastal shrub provides walkers with a leaf that one splits in two and vibrates between the lips, like a kazoo [⊙10]. In Motalava, children love to make whistles or bird calls from a young coconut leaf. In Gaua, the same leaf turns into a Jew's harp [⊙1]: its stem is vibrated against the mouth, which serves as a resonator [photo next page] – following the same principle as the musical bow [⊙22]. In other examples, the leaf becomes a bullroarer that is swirled up in the air [⊙35].
In spite of their sometimes bewitching beauty, these instruments are only given secondary status by the performers themselves.

They are considered mere sound games, devoid of the prestige of "true" instruments.

Signalling function

In addition to their musical value, certain instruments sometimes have a symbolic or signalling function. In Maewo, *gove* whistles act as signals during men's initiation periods. When a group of non-initiated – whether children [⊙17] or women [⊙30] – walk through the forest, they are likely to approach the sacred initiation enclosure, the exact location of which is unknown to them. The non-initiated blow their whistles in order to signal their presence to the hidden men, and make sure they remain in hiding.
A similar signalling function is played by the sea conch (*Charonia tritonis*). It is blown to signal an important event to the population – for example, to gather together an entire village to a celebration or prayer, or announce the death of an important chief. Formerly, this latter role was also fulfilled by the large slit gong, the powerful sound of which was exploited to spread such news to a whole region. Such practice appears still to be in use in Pentecost, Ambae, Maewo and Malakula (Ammann 2012), and remains as a remembrance on the west coast of Gaua. Some people in the village of Jōlap report that a specific drummed rhythm would mimic the intonation of the sentence *Too maranaga ēn māt!* "The chief is dead!" This process recalls the "drum language" observed in certain societies of Central Africa (Arom & Cloarec-Heiss 1976) or of the Solomon Islands (Zemp & Kaufmann 1969).

Susi Rosur playing the Jew's harp (Jōlap, Gaua) © MS

Mimetic function

The death of an important person sometimes brings about quite a different type of sound. In the southern Torres islands, this kind of event, called *tëmrega*, happens five days after the death of the person; it takes the form of a strange and impressive sound phenomenon, which people describe as the "voices of the Dead". While this sacred sound can be heard by anyone, its secrets are known only to male initiates.

The island of Merelava, in the southern Banks, has a similar funeral ceremony, called *newertiang* "Cries of the Spirits" [⊙41]. Although we were authorised to record the ceremony, we respected the taboo surrounding it and therefore did not explore the exact nature of the instruments used. All we know is that the sound phenomenon produced is a series of overlapping layers of sounds, using either aerophones or rubbed idiophones (cf. Codrington 1891:79). The result is a particularly awe-inspiring soundscape, seemingly coming straight from the world of the Dead.

Musical forms

Rhythms and melodies

Most of the instruments we have seen do not lend themselves to melodic variations: whether one considers percussion instruments, headed drums, rattles, whistles or hand clapping, their musical contribution is often limited to a single pitch. Their value lies in their particular timbre, as well as their high potential in terms of rhythmic patterns.

The family of *sawagoro* dances is characterised by the absence of instruments per se, and by an original rhythmic alternation: foot tapping on the beat, handclapping offbeat [⊙5–6, ⊙8].

Percussion groups are often polyrhythmic. Thus, slit drums played in Pentecost, Ambae and Maewo produce multi-part ostinatos; in the Banks islands, this polyrhythm is performed using a single drum [⊙33–34]. The *titi* orchestra [⊙25] also combines distinct rhythms of several instruments: percussion boards, slit drums, headed drums, and rattles.

In the absence of a melodic instrument such as finger-hole flutes, the melody is generally provided solely by the singing.

Songs

While certain pieces are purely instrumental, most include singing. Some genres, such as lullabies [⊙18, ⊙23], nursery rhymes [⊙19, ⊙21] or songs of praise, are generally performed a cappella. But more frequently, a song is meant to take part in an instrumental performance, generally in association with dancing. While they are designed for such a musical performance, it also happens that the same songs are performed unaccompanied [⊙26, 28], either during learning sessions or at other leisure moments.

Some songs are sung by a single person – either an individual, or a soloist in a group. On other occasions, singing may take the form of a choir, where a whole group – often coinciding with the musicians or dancers – sings the same poem simultaneously. Polyphony is quite rare, and the main technique in use is to sing in unison (homophony). This is particularly the case for a "song of praise": on the day of the

inauguration ceremony that finally reveals it to the dignitary who commissioned it, the song is sung a cappella by a choir of about thirty people (Wittersheim 2009).

But the most frequent form in northern Vanuatu is no doubt the responsorial form, involving an alternation between a soloist singer and a choir. This can be observed with the *leng* of Gaua [⊙3], the *sowahavin* [⊙4, 12] and the *sawagoro* of Pentecost, or the *nawha titi* songs of Motalava [⊙25, 27, 29], among others.

The *newēt* style practiced in the Torres Islands [⊙38–40] uses a specific singing technique, a kind of vocal "hocket" that is reminiscent of the technique we described earlier for the gove whistles of Maewo [⊙17, 30]. When singing a *newēt* song, two groups sing and alternately respond to each other: *"O ho, Ohe o – O ho, Ohe o"*... Simultaneously, and with a much lower voice, a soloist bursts into a secret song, barely audible. This is how the melody sung by the *newēt* soloist ends up being muffled by the musicians' panting cries [⊙40] – the seeds of polyphony, rarely found in this region.

Finally, a very unusual technique is the one found with *utmag* dances of Merelava [⊙36] and *neqet* of Motalava [⊙37]. Because knowledge of these masked dances is reserved solely to men belonging to secret societies, non-initiated spectators are strictly forbidden from hearing the words of the songs. These words do exist, but because of their taboo nature, they cannot be uttered out loud. Instead, the song is mentally sung by the dancers, who use it as an aid to synchronise their silent choreography.

Peretin Wokmagëne singing the *newēt* (Lo, Torres) © AF

Scales and melody

Like in many other musical traditions in the world, melodies of Vanuatu do not have an absolute pitch. What the musicologist observes is the relationship between the different sounds, especially the intervals. If we analyse our recordings, we find a large diversity of melodies, despite a small number of notes and intervals. This diversity can largely be accounted for by the high number of scales used.

All the music we have analysed is based on an anhemitonic pentatonic system, which in principle consists of a five-degree scale without semitone interval [⊙5–7, ⊙13, ⊙21]. In fact, the internal structure of a pentatonic scale can be made more complex – by juxtaposing scales, or adding passing notes – or indeed more simple, if certain degrees are omitted. Also, the scale can include semitones through the addition of ornaments, or the substitution of degrees. Overall, the scalar system of Vanuatu shows an impressive wealth of melodic scales, going from chains of thirds [⊙8, ⊙19] to hemitonic scales in which the semitone interval forms integral part of the melodic structure [⊙10–11, ⊙25]. As for intervals, they are mostly conjunct within their particular scale. For example, in a scale such as C–D–E–G–A, the E–G interval is a conjunct interval, because F does not exist in the scale used. The wide range of possibilities accounts for the large number of combinations and melodies observed.

About musical genres

The islands of Vanuatu have always sustained economic, cultural and matrimonial relations with each other. They form entangled social networks through which a number of linguistic, mythological and musical forms have been exchanged over the generations, and are today found in several islands. With regard to music, one observes the recurrence, for example, of certain specific songs, certain melodies, passed on from village to village and from island to island, with enough nuances in their detail for them to acquire local anchorage. It is not only individual pieces that are shared, but sometimes entire musical genres, with all their formal complexity.

Each genre combines a specific ensemble of instruments with a precise repertoire of rhythms and melodies. Musical genres are distinct from poetic genres, which are determined by the form of the text itself. However, ties do exist between the two genre systems. For example, on the west coast of Gaua, a poem of the *sārsērbō* genre is normally associated with the musical genre called *leng*. A given musical genre will be associated with certain dance steps, and with certain categories of performers (men, women, young initiates...). Thus the *leng* genre is a women's dance, played especially at weddings, and which involves a soloist, a crier and a group of female dancers [⊙3].

Each community has a repertoire of around

fifteen distinct musical genres. Those on Motalava, for example, include: *noyongyep* [⊙14–15], *namapto* [⊙16], *nalangvēn*, *nawha titi* [⊙24–29], *turbal* [⊙33–34], *namag*, *nemē*, *neqet* [⊙37]... Most of these are also to be found in the other islands of the Banks group, under slightly different names and forms. The further one travels from that area – either north or south, within Vanuatu – the more different the repertoires.

The selection presented in this album emphasises the diversity of musical genres, from both a geographical and aesthetic standpoint. We will discover the *newēt* songs of the Torres islands; the genres *leng*, *nombo, newertiang, mag, qat, noyongyep, namapto, turbal*, as well as the *titi* songs of the Banks islands; and further south, the *sawagoro*, *sowahavin, ka, baraté, gove, bilbilan*, and *mantani* genres in the province of PENAMA. These different styles will be presented in detail in the description of each piece, at the end of the booklet.

Only those genres with a precise name and specific rules are cited here. But this album also includes other musical activities locally endowed with lower prestige, and lacking a specific name or status: this is particularly the case of sound games (water games, Jew's harp, kazoo, bullroarer, musical bow), or lullabies and nursery rhymes... These styles are considered by their performers as mere personal entertainment, and lie outside the formal system of musical genres.

The art of song poetry

Songs are not just music: they are also poems. In fact, there is no poetry in Vanuatu that is not sung. The linguist in our team was able to explore a domain as yet undocumented: the oral poetry of Vanuatu.

The language of the songs

Traditional songs all present an important linguistic characteristic: they are composed in a specific, poetic language distinct from ordinary speech. This "song dialect" differs from one island to another, and does not correspond to any actual spoken language; it is rather a literary register reserved for learned poetry.

In certain areas such as Gaua or the Torres islands, the gap between songs and normal speech is only slight: it is characterised at most by the choice of a literary vocabulary, or various forms of poetic licence – just enough to provide the lyrics with a poetic flavour, but without hindering comprehension. In some islands, however, the difference is so great that the meaning of entire verses, or even of the whole song, is incomprehensible to the non-expert. This is the case in Motalava, where the texts of songs are so cryptic they are perceived as a totally distinct language.

Whether the poem is a dancing song, a lament, a verse sung in the middle of a narrative, or a children's nursery rhyme, the meaning of a song in Motalava is only

partly understood by the ordinary villager, and remains surrounded by mystery. Only a handful of men and women, among the elders and the most knowledgeable, are capable of deciphering a poem in full. As for the highest degree of knowledge, namely the ability to compose a song in this poetic register, this is reserved to the very few poets of the island. They alone, as fledgling poets, were handed down from their elders, over many years of instruction, the very special art of composing in the language of poetry.

For a poet to master the language of songs requires a sound linguistic erudition and a substantial literary culture, enabling him to compose the most appropriate turns of phrase and metaphors. The artist who composes the poem is also the one who chooses the melody: a good poet therefore needs to know the wide range of genres that form his tradition's repertoire.

This talent is seen as a gift of the Spirits, a true magic power (*mana*) capable of providing artistic inspiration and accomplishment. It is a complex knowledge, transmitted from generation to generation by the master poet to the disciple of his choice. This transmission takes place during secret encounters, which associate actual tuition with magic rituals. Similar forms of instruction are sometimes carried out among secret societies, reserved exclusively for male initiates. It is said of a new poet that he has "anointed his body with poetic talent", and that he is now "clairvoyant in song language".

Tatley Sekson during the launching of a song of praise (Toglag, Motalava) © AF

A journey into time and space

The names given to this song register recall its links with the universe of myth: it is referred to as "the language of the past", "the language of the Spirits", or "the language of Qet" – after the name of the mythical semi-god of the Banks islands who created the world. The very special words of song poetry are thus considered a distant

emanation of the founding Ancestors, the primeval gods. This link with the world of Spirits is not only perceptible in the themes of the songs, but also in the actual form of the words. The poetic language shows a pronounced taste for ancient times, using archaic turns of phrase and grammar, ancient vocabulary or even consonants that have long disappeared from modern-day conversation, yet still subsist in songs. Lyrics also mingle words from neighbouring languages. This is how a single song can harbour words that hail from various islands in the archipelago – in much the same way as Homer's epics, whose verses would always interweave various Greek dialects.

As they combine sounds from the past with words borrowed from neighbouring islands, the poetic registers of northern Vanuatu reveal the two main facets of their beauty: a taste for archaism as well as for exoticism. This twofold journey into time and space constitutes a complete rupture between poetic style and everyday prose – a rupture conducive to an aesthetic reverie.

The lyrics of songs are often cryptic even to the singers themselves, and are only revealed after a thorough exploration into their meaning. In addition to the rarity of the words, the opacity of poems also lies in some unusual metaphors and other literary tropes, which most younger speakers will find enigmatic. But once unveiled, the hidden meaning of songs opens up a whole new universe.

A universe of poetry

As much for its phrasing as for its metaphors, its vocabulary as much as its themes, song poetry has a beauty of its own, distinct both from prose narratives (myths, tales, legends) and from modern "*string band*" songs, which are associated with the topics, languages and instruments. Even though the styles and themes of various song genres display internal diversity, it remains possible to define some sort of aesthetic unity shared across the whole range of styles. A children's nursery rhyme, an old song of war, an ode in honour of a great chief, or a love poem turned into a dance song – despite their many differences, all these literary genres appear to entertain the same relationship to time and space, the same underlying perception of the world.

If one had to illustrate the aesthetics of Vanuatu's song poetry in a few words, one could think of three essential ingredients: nostalgia for yesteryear and for the nobility of the Forefathers; fascination for natural forces and the sensations they provoke; sensitivity to heartfelt emotions.

Nostalgia of a lost world

Song poetry constantly endeavours to transfigure the prosaic reality of worldly matters – those before our eyes – into a dreamlike, legendary universe clouded in mystery, where fantasy wanders freely. Thus in poems, human characters often "fly" (*sal*)

rather than walk. Their bodily presence is sometimes little more than a "voice" that "resounds".

Very often, this transfiguration of reality through poetry calls upon references from the past. The characters encountered in the universe of songs do not resemble the earthly men of today. Rather, they constitute a fantasy version of ourselves, dreamlike shadows evolving in an ancient world, both utopian and legendary. They appear to be naked, or simply clad with leaves. They only eat and drink the plants of olden times – yam, taro, kava. Living off of their gardens, hunting and fishing, they sustain in a wonderland, in which the only social structure is that of chiefdoms of times gone by, and the only known deities are mythological heroes or ancestral spirits.

A great number of songs feature chiefs from the past, endowed with magical powers and sacred leaves, their biceps adorned with prestigious armlets made from pigs' tusks. This ancient world is in fact coherent with the archaistic aspects of the poetic language itself, whether through its sonorities or its literary vocabulary. As an example, the words "man" and "woman", too pedestrian, are replaced in songs by rare, ancient terms, referring originally to high-ranked men (*wegut*) and women (*mōter*) – as if all men were "knights" and all women "dames". Similarly, houses become "palaces" (*gemel*), and wealth is measured in pigs, mats, or strings of shellmoney.

The following song, dedicated by the poet to the important man who commissioned him to compose it, omits none of the Great Man's decorum from ancient times: the ivory armlets of curved pig tusks, symbol of great prestige and wealth, so numerous that they clank together; the long strings of money made of seashells; or the stone platform from where high chiefs would stand before the crowd:

There you stand hearkening
clanking your power
clanking your armlets
clanking the stones of your platform
Your voice has found its way to me
the crowd is gathered around you
my singing will bring you to the sacred money

[Song of praise, Motalava]

Here the song plays the role of a monument – which Mwotlap poets describe with the term *namawlōn* "memorial". The man who commissioned it goes down in posterity with this commemorative song, like a Florentine prince earning fame from a heroic portrait.

Fascination for nature

Many poems glorify the natural elements, with extra fervour in face of nature unleashed. Torrential rain, tidal waves, cyclones, erupting volcanoes, are themes par excellence for songs.

Some of these literary depictions recall actual historic events, witnessed by the poet himself. For example, the poem *Hurricane*, heard in Gaua in 2003, was reportedly composed after the "Wendy" typhoon that hit the region in 1972 [⊙3]. Another example, the song *Earth tremble*, which we transcribed in 2007 in Hiw, relates a memorable earthquake that occurred in 1997:

Dark was the night on the island
Lying I was upon my bed
From afar I could feel the shaking of the ground
shaking afar on the island
shaking all around the island (…)

[*Earth tremble*, *newēt*, Hiw]

In this society of oral tradition, song poetry plays, once again, the role of a memorial. Without these songs, the recollection of such memorable events would hardly be passed on to future generations.
At other times, songs celebrate the elements as such, like a timeless ode to Nature's powers.

I am lying and listening
hearing sounds all around
The breakers keep roaring
upon the western cape
They shatter on the reef
and pull back to the deep
And as they slam the cliffs and pound
their echo resounds all over the land

[*The roaring breakers*, Motalava]

This celebration of Nature is typical of the poetic genre called "titi" [see p.112]. These short poems, of only a few lines, feature the force and beauty of the elements in a powerful, concise manner – as in the short song Waterfall:

Cascade and vapours of fire
o e a e o e — o e o a e a e
Geyser gushing out of the volcano
O e o e, a e o e o e — ooo

[*Waterfall, titi* song, Motalava]

The great waterfall of Gaua © AF

The reader is here referred to the poems *Rain* [⊙25], or *Volcano* [⊙29] below. Several of these poems feature the same verbal compound *sol dun̄*, literally "flow bang" in the poetic language. This expression has no equivalent in the spoken language, but forms a poetic topos in the song language of Motalava: it captures the contrast between the normality of a running liquid (*sol* "flow"), and the surprise caused by the sound of a sudden shock (*dun̄* "bang"). For example, in the poem *The roaring breakers* cited above, *sol dun̄* conveys the force of the waves shattering loudly onto the reef. In *Volcano* [⊙29], the same term evokes the lava "flowing" and "blasting" as it suddenly cools off in contact with the sea. Elsewhere, the compound *sol dun̄* renders the force of torrential rain [⊙25], or the power of a huge cascade. This is just an example, among many, of the way the poetic tradition of northern Vanuatu can make the most of a specific theme or motif, adapting it from one text to another, based on a verbal compound that only exists in song lyrics.

Reference to Nature is made not only to describe its most dramatic aspects – earthquakes, eruptions, floods – but also for its more subtle charms. The *titi* poem *Liana Flower* [⊙27] glorifies a flower's perfume. And numerous songs are dedicated to birds – swallow, heron, albatross…; see the poems *Rail bird* [⊙16]; *The Tattlers* [⊙18]; *Scrubfowl* [⊙28].

From sensation to emotion

Nature's charms and powers are not so much mentioned for themselves as for the sensations – visual, auditory, olfactory or tactile – they induce. Songs teem with sensory impressions: the reflection of the morning sun in a raindrop, an intoxicating smell, a shaking ground, a heavy stone, or the sounds of slapping, rumbling, thundering, rustling in the bushes. These physical sensations are prone to turn into emotions. This is when a poem, often expressed in the first person singular, becomes lyrical, centred around the poet's own feelings.

The *Hurricane song* [see the text of the track ⊙3] interweaves the depiction of the hurricane itself with its impact upon the soul's feelings – particularly, the distress in face of the damage caused by the disaster.

In the Torres islands, people still remember the violent conflicts that used to oppose villages just a few generations ago, as well as the heavy tribute they would inflict on families. This *newēt* song from Toga island recalls the days, at the end of the 19th century, when the villagers of Liqal waged war upon the people of Litew. The poem compares the violence of warfare to the force of an earthquake, but also has the lyric tone of an elegy to the dead:

It was like an earthquake
we were all tremulous
they defied us and up we rose
(…) O youngsters o
proud cockerels now departed
deceased all over the country
dead at the foot of mount Ghuto
dead on the top of mount Litogh
dead all the way to Lēmoro
all dead, all vanished forever!
(…) There's only one echo
it's the sound of sorrow
Wō wē a ē
Poisoned arrows fly away with the Dead

[*A war threnody*, *newēt*, Toga, Torres]

In a more intimate style, a poem from Gaua mourns the demise of a loved mother. The ocean here becomes a metaphor for death:

And here I stare at the ocean
The tide's pulling into the bay
Mother the sea lies between us
You will be remembered
only through my singing

[*Elegy for a mother*, *leng*, Gaua]

Certain sentimental poems are said to be autobiographical – even when the identity of their original author has fallen into oblivion. This is the case, for example, of this lament for an unhappy love:

I feel so lonely; I am the odd one out
alone I am, forlorn I am
hadn't I come here to meet you?
(…) but then darling you lied to me
about the gifts you would give me
(…) Now with these words I'm cursing you
straight through to your heart
as long as you refuse
to spend the night with me

[*The missed rendezvous*, Motalava]

At times proud, at times nostalgic, admiring or sad, or enthralled by an overwhelming power, the original poets survive through the emotions of their lyrics. And when their names have been forgotten over time, they become present again, as it were, through the voices of those who sing their songs today.

All in all, the three constituent dimensions of songs plough the same furrow. In its multiple forms, song poetry relentlessly praises the enchantment of a timeless, fantasy world, evading the hazards and trivialities of present-day uncertainty. A few syllables pronounced in the song language, and suddenly we find our minds transported into a mythical golden age, in which the nobility and elegance of the Forefathers is only equalled by the beauty of Nature's elements and the force of sentiments. Poetry brings about the delight of wandering, eyes closed, in such an ideal world, aware of every sensation and heartbeat. This sort of poetry is truly romantic.

A musical journey

The 41 pieces presented in this record aim to recreate the various musical atmospheres experienced by Vanuatu people in their lives. Care has been taken to present these pieces in a specific order, following an aesthetic and musical journey that imitates the passage from one place to another in the course of a lifetime.

The first two pieces outline a landscape. We walk through the forest to the sound of a solitary Jew's harp, to which a distant owl hoots in response [⊙1]. Back on the shore, at the river's mouth, the women from Jōlap start smacking the water with their hands [⊙2] as a recreation.

Celebration dances

Now back into the village, they start singing the *song of the Hurricane*, beating the ground with their footsteps. This marks the beginning of village festivities. Whether they celebrate weddings [⊙5, ⊙7–9, ⊙14–16], end-of-mourning ceremonies [⊙6] or other festivities, these moments of singing and dancing enable the whole community to gather on the central village clearing, and together celebrate in joy. It is not a mere coincidence that the term *laklak* "dance", in the languages of the Banks islands, has the same root as the word *malaklak* "be happy, rejoice".

In accordance with the sexual division of labour that prevails in Vanuatu, these village songs and dances are often performed by groups of the same sex: women [⊙3–4, ⊙7, ⊙9, ⊙11–12], or men [⊙5–6, ⊙8, ⊙13–16]. However, the public is always mixed, and it is even common for women and children to join in certain dances by forming a second circle around the male musicians and dancers. This is especially true of the *noyongyep* and *namapto* genres in Motalava, or *sawagoro* in Pentecost, Ambae and Maewo.

Walking in the forest

Festivities are now over, and the journey goes on to a peaceful sequence [⊙17–23] as a group of children follow their mother uphill, on their way to the garden. First we hear the *gove* whistles of Maewo [⊙17]: these small, single-note bamboo flutes are played by a group of women or non-initiated youths whenever they walk through the forest during times of male initiation. The sound of their whistles is meant to signal their presence to the secluded men, whose location must remain strictly secret.

The mother needs to work the land; but first she tries to get her youngest child to sleep by singing a lullaby [⊙18, ⊙23]. Not very far off, the other children are busy playing with a leaf [⊙20], or singing nursery rhymes [⊙19, ⊙21]. An old man, resting in front of his house in the village, plays his musical bow [⊙22].

The women's dance *rurumbë* (Hiw, Torres) © AF

Titi songs: poems for dancing

The next pieces bring us back to the central area of the village, where the *nawha titi* orchestra from Motalava is starting a new performance. The songs of the *titi* musical genre are often short odes about the forces of nature and the beauty of the world – whether an ode to rain [⊙25], to the forest [⊙27], or to the power of volcanoes [⊙29]. The island of Vanua Lava claims the paternity of this musical genre, known locally as *sēwēes'i'i*; this island is represented here by two poems sung a cappella [⊙26, ⊙28].

A tribute to Great Men

The secular world of the village, with men and women of all ages, contrasts with the closed circles of important chiefs and dignitaries – those known as "Great Men", invested with superior prestige and status. The boundary between the two worlds is symbolised here by the whistles from Maewo, this time played by women [⊙30]: it is the last time they will be heard in this record, as they hand over to the imposing and almost sacred world of initiated men.

This is when the grade-taking ceremonies begin, those solemn days in which a handful of men, after displaying their riches by sacrificing a great number of pigs, are publicly invested with a higher rank among the ten or twelve that form the political scale. This rank system, sometimes referred to as suqe, is still very much alive today in central-north Vanuatu. It mobilises a lot of energy in the island of Pentecost – under the names *bolololi* in the north [⊙32], *leleutan* in the central area, *warsangul* in the south [⊙31].

In the Banks islands, this tradition has declined over the last century, and the ancient dance ceremonies survive essentially in remembrance and tales. Motalava has however kept from those olden times the custom of using the slit gong *nokoy* on great occasions, involving important people – for example when celebrating the wedding of the Anglican bishop's son [⊙33–34].

The deep growling of the Ancestors

The mention of Great Men leads naturally to the mysterious world of ancestral spirits. Half-men, half-demons, spirits are present in all aspects of traditional society (François 2013).

The ghosts of our ancestors are never far away: they live on all around us, and guide the lives of mortals. Only the initiated have access to their universe, their secrets, their language. Some men endowed with supernatural power – shamanic healers, soothsayers, sorcerers – can even interact with

A spiritual stele *dule* in the forest (Toga, Torres) © AF

them in their world (*Panoi*). These "wise men" then come back to the world of the living (*Marama*) to display their discoveries. Announced by the humming of a Jew's harp [⊙35], the final part of the album attends to the sounds of these ancestral spirits. Sometimes, they enter the dancing area, dressed in their best attire. Their strange voices, a blend of screams and deep rumbles, reach out to us from beyond the grave. The two main masked dances of the Banks islands are represented here: *mag* (in the Merelava version called *utmag* [⊙36]) and *qat* (in the Motalava version called *neqet* [⊙37]). One can hear the trampling, the jumps, and the high-pitched cries of the dead ancestors who have come to parade in public. Later, the *newēt* songs of the Torres islands bring in the hoarse voices of initiated men, powerful enough to cover the secret melody sung by the soloist [⊙38–40]. Finally, this musical journey ends with a very strange piece – the shrieking, eerie lament of the dead, who briefly come to haunt the living before disappearing again in the night [⊙41].

THE PIECES

⊙1. Jew's harp

- MS – 7.9.2005 – Qtevut (Gaua)
- Susi Rosur
- Jew's harp

A device meant for personal entertainment, this Jew's harp is made out of a coconut leaf and its stem. A leaflet is detached from the palm and adjusted so as to measure roughly 12 cm. It is placed against the mouth, the underside of the leaf facing out, with another fine coconut leaf midrib placed over it, slightly longer than the leaflet. This stem is pinched with one finger [photo p.86] and the mouth serves as a resonator. The instrument has no name in the local language, and is simply referred to as playing with a leaf. The term *susap*, sometimes heard, is a recent borrowing from the English name Jew's harp. Here, the performer, Susi Rosur, is playing a lullaby. She modifies the shape of her mouth while mentally rehearsing the lyrics.

⊙2. Water games

- AF – 17.8.2003 – Qtevut (Gaua)
- Matauli Rowon, Flore Rovan, Wini Rovalēs, Sera Frenda, Seli Rovalēs, Melin Rotal
- hands, water

This is a rhythmic game played by women standing in water, sea or river, up to the waist. No object is used: all the sounds produced result from the different ways hands and bare arms hit the water. Each rhythmic phrase is a combination of different gestures upon the water, each having a precise name in the Lakon language of Gaua's west coast. A hand may "caress" (*häräv*) the surface of

Water games in the river (Qtevut, Gaua) © AF

the water, "slap" it (*wes*), or "smack it sharply" (*vuh tēqēl*). A light sound may be produced by putting just two fingers into the water (*gisgis*) and a heavy sound by suddenly plunging both fists (*wej*). The leader's signal (*puow*) indicates a sequence is about to finish. A sequence may be played twice: the first time together, and the second in two staggered groups – like a canon – resulting in a two-part polyrhythm: this is the case for sequences 2 and 3 in the recording.

Referred to on the west coast of Gaua as *wespang*, water games are not considered part of "real" music like other genres. According to Matauli Rowon herself, this activity is a pastime she allegedly (re)invented back in 1983, while she was washing clothes in the river. She took her inspiration from a similar practice (called *ëtëtung* in Mwerlap language) she had observed in her childhood on her native island of Merelava.

These southern Banks Islands water games have roused enthusiasm among foreign visitors. In the past few years, a group of women from Gaua and Merelava have been invited to perform not only in the capital, Port-Vila, but also in international festivals. As they enjoy more and more popularity, these water games also gain in sophistication. The style is developing, and new musical pieces are created each year. If it is to be called a "tradition", as is sometimes heard, it is one that is being (re)born before our very eyes.

CELEBRATION DANCES

⊙3. Leng: "Hurricane"

- AF – 15.8.2003 – Jōlap (Gaua)
- Susi Rosur + women from Jōlap
- vocals, cries, whistling, feet

Throughout the Banks islands, the leng dance is associated with women. In its *nalangvēn* version from Motalava, dances are executed by women, yet the singing and instruments remain the men's domain. In Gaua, however, the *leng* event is entirely feminine, both for the singing and the dancing.

No instrument is used in the performance recorded here. A long verse, sung (*ähäh*) a cappella by a female soloist, is "supported" (*tam)* by the singing dancers, and ends with a long high-pitched cry (*puow*) made by the crier. Upon this signal (at 1'08" in the recording), the dancers begin a step called *räs*, which is typical of *leng* dances: as if running on the spot, each dancer projects her heels backwards [photo]; the heavy thud of the feet on the sand combines with the women's energetic whistling (*wasul*). This frenzied dance ends with a loud cry of joy "I yo yo yo!" before the final dispersal.

The song is a poem of the *sārsērbō* genre composed by Jonathan Wevalēs, father of the soloist Susi Rosur. It commemorates the power of the Wendy cyclone that hit the archipelago on February 3, 1972. Sung in Olrat, an ancient language almost extinct today, the poem mingles epic and elegiac elements:

A cyclone has ravaged our country
our bones are still shaking
and the sorrow
is taking hold of me for my offspring
(…) It rose up to the top of our great volcano
and then it slipped down to the lands
wreaking havoc and ripping our country
and off it fled, behind the clouds

© AF

hooking on to the bones o' the Dead
in the Weresur Hells
drifted down to our Lake and to our Volcano
it's all shaking
it's all shaking in our country
(…) Sorrow has overcome all of us in this world
in a thousand places
o Hurricane
o Rain falling till night
Thunder dashing and bursting in the clouds
the ocean is roaring and crashing on the land
and the ground keeps quaking
we're startled by its jolts
Our land's collapsing all over
a faraway collapse
that keeps coming closer (…)

[*Hurricane, sārsērbō,* Jōlap, Gaua]

⊙4. Sowahavin: a women's dance

- MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecost)
- women from Laiwori
- small bamboo slit drum; rattles, vocals

The *sowahavin* (from *havin* "woman") is a women's dance from the centre of the island of Pentecost. It takes the form of public performances during important events: men's grade-taking ceremony, inauguration of a new men's house (*nakamal*) or church, visit of a politician, ordination of a priest, children's communion, or festivals.

The *sowahavin* song always takes on the same responsorial form, between a female soloist and a choir of other women. The instruments accompanying this dance are two slit drums made from bamboo held by the two dance leaders, and rattles worn around the dancers' ankles. Bamboo stamping poles are also used occasionally [⊙12].

Wearing a red mat in lieu of a skirt, each dancer comes forward in rhythm, holding a long pole with a sculpture carved especially for the occasion, representing a boat, an airplane, a fish etc. The dancers form two or more columns winding, mingling, and crossing back and forth on the dance arena. The shouts heard in this performance are the cheers of the men who dance around the women dancers, raising their arms in excitement.

Vaena, Lesanti, Ruth in their dance outfit (Barunguringi, Maewo) © MS

The sawagoro

The *sawagoro* is a common genre in the islands of Pentecost, Ambae and Maewo which form the PENAMA province. Known locally as *sawagoro, savwagoro* or *sawako*, this musical form has always circulated among these three islands, in the wider context of their social (weddings, economy) and cultural exchange (legends, songs, dances). This explains why the same *sawagoro* pieces are sometimes found in several islands, with just a few changes in the text or the melody. The various communities constantly recreate each other's songs, intermingle their poetic languages, adapt the contexts of their dances, and borrow other elements.

The *sawagoro* is a joyful dance. In Ambae and Pentecost, it is performed at weddings [⊙5, ⊙8], or grade-taking ceremonies. In Maewo, it can be performed to end a mourning period [⊙6]. Another variation, called *sawagoro longo* [⊙7] in northern Pentecost, is performed exclusively by women.

A *sawagoro* sequence generally begins at dusk, and continues until sunrise. Throughout this whole time, no song can be sung twice – which goes to show how rich the repertoire is. The main characteristic of the sawagoro is the total absence of instrument. The song, sung a cappella, is accompanied by feet tapping on the ground on the beat, and hands clapping on the offbeat. This results in particularly energetic and lively performances.

In the middle of the dance, a group of male initiates who know the songs form a small circle facing inwards. Each song takes a responsorial form: two soloists sing the verses alternately, while the other participants respond in chorus with each refrain. A shouted signal marks the end of the song, and another one the start of the following one. As for the outer circle, it is open to everyone – especially to the young boys and girls who want to join in the dance. The crowd of dancers is often so dense that it hides the small group of singers in the centre.

Themes of the songs are varied. They may be mythological stories narrating the noble deeds of Tagaro, the mythical hero common to all three islands; they may refer to historic events such as a cyclone or volcanic eruption; they may celebrate nature or life in the village. In some instances, the words of a song may be partly improvised, in relation with the bride and groom.

⊙5. A wedding sawagoro

MS – 3.5.2005 – Longana (Ambae)
men from the Longana area
hands, feet, vocals

⊙6. End-of-mourning sawagoro

MS – 3.6.2005 – Umulongo (Maewo)
men from Kerebei
hands, feet, vocals

A *sawagoro* night session (Umulongo, Maewo) © MS

⊙7. Sawagoro longo

- MS – 12.10.2000 – Asaola (Pentecost)
- Nelly Mundoro + women from Loltong
- hands, feet, vocals

Generally, the *sawagoro* dance is performed by men: women only participate by dancing around the singers. However, there exists a variation to the *sawagoro* in northern Pentecost reserved for women: the *sawagoro longo*. The *longo* (or *logō*) is a dish made from tubers and prepared especially for wedding ceremonies. During a *sawagoro longo* session, singers must sing the first song standing on the very leaves in which the *longo* was cooked. These leaves must be torn, as a sign of the bride's departure away from her family.

Just like its male version, the *sawagoro longo* dance does not use instruments. However, the rhythmic accompaniment does not form an offbeat as in the case of the men's dance: the women dance on the spot while tapping their feet and clapping hands at the same time. The dance lasts a few hours in the early evening, before the women join the men for the great *sawagoro* dance.

⊙8. A wedding sawako

- MS – 12.5.2000 – Levetlis (Pentecôte)
- men from the east coast of Pentecost
- hands, feet, vocals

This genre is called *sawako* in the language of central Pentecost; this is the exact equivalent of *sawagoro* found elsewhere.

⊙9. Barate: A women's joke song

- MS – 12.5.2000 – Levetlis (Pentecost)
- women from central-eastern Pentecost
- hands, feet, vocals

In central Pentecost, weddings are occasions for celebrations, and include numerous dances. Among them are sung games called *barate* which form an exclusively female repertoire. At the end of the gift-exchanging ceremony between the two families involved in the wedding, the women start to play satirical games. The group of the groom's "aunties" – disguised as men – and those of the bride – still wearing women's clothes – joke and tease each other, symbolically mimicking a sexual act. These playful games are meant to encourage the young couple's future fertility.

These fun games are accompanied by singing and freestyle dancing. After several songs in the village of the bride where the exchange of gifts took place, everyone moves to the bridegroom's village. The women dance and sing as they go along, laughing out loud, to the sound of whistling and clapping feet and hands. These singing games last throughout the journey walking to the village, and continue in the women's house which has been prepared for the occasion. The female relatives of the bride are gathered in this house: this is where they will welcome the groom's female relatives, who come to offer food and presents.

⊙10. Kazoo

- MS – 17.7.2005 – Tesmet-Lëwëtnēk (Merelava)
- Janet Philip
- leaf kazoo

The kazoo is made with a little leaf of the metetagar, a small shrub growing on the rocks by the sea. An opening is created in the leaf without piercing it completely, leaving in place a small transparent membrane. The leaf is then placed against the mouth and vibrates during the song. This is a game the people of Merelava enjoy as they stroll or relax on the beach. Any song may be played this way. The same melody can be heard on the following track, in the context of the *nombo* dance.

⊙11. Nombo: Bamboo stamping tubes

- MS – 24.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- Janet Philip + Mot Helen + women from Tesmet
- slit drum (*wokor lap*), small bamboo drum (*wokor wirig*), stamping tubes (*nombo*)

The *nombo* is one of two women's dances from the village of Tesmet, the largest village of the island of Merelava. It was created by a small group of women led by Janet Philip,

for a local festival in September 2002. Since this festival, the women have performed this dance for various occasions. The songs performed may be traditional, or composed especially for the *nombo* dance [photo p.80]. The men encourage the women by dancing and shouting around the musicians. In order to accompany this dance, the right to use a slit drum – generally reserved exclusively to men – is said to have been "bought" from a woman from Motalava living in Merelava, who had previously acquired it from the men of Motalava.

⊙12. Sowahavin: a women's dance

- MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecost)
- women from Melsisi
- stamping bamboo tubes, rattles

For a presentation of the *sowahavin*, see ⊙4. This piece features the sound of stamping bamboo tubes in the distance. Also, one can hear an attempt at a polyphony in the refrain, in contrast with most traditional songs in Vanuatu which are normally monodic. This is probably an innovation due to the influence of Christian songs, which are often polyphonic, and highly popular among the women of the region.

⊙13. Ka: a men's dance

- MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecost)
- men from central Pentecost
- large bamboo drum, rattles

The *ka* dance can be described as the male equivalent of the *sowahavin* dance [⊙4, 12]. Taking a responsorial form between a soloist and a chorus, it also comprises a group choreography whose movements are coordinated collectively. The soloist singer strikes a large slit bamboo drum held upright on the ground; the dancers all wear ankle rattles. Sometimes the dances are interrupted by short comic acting interludes.

⊙14. & 15 Noyongyep: A wedding dance

- AF – 29.12.2005 – Toglag (Motalava)
- Richard Woris, Masten Malkikyak, men from Toglag
- percussion board (*naqyēn̄ malbuy*), small slit drums (*nēvētōy*), vocals

Etymologically, *noyongyep* in the Mwotlap language means "hear the evening": this type of song used to typically take place during long festive evenings, sometimes until dawn, in a way similar to the *sawagoro* of islands further south. Nowadays, however, the *noyongyep* has been brought into the dance repertoire performed during the day for various village festivities. These two recordings, together with the following *namapto*, took place during a wedding celebration in the village of Toglag.

A typical wedding in Motalava begins with a religious ceremony at the church, and is followed during the afternoon by an exchange of gifts (mats, coconuts, dishes, money) between the two families. More lighthearted, joyful collective events precede and follow

these solemn moments, punctuated by music: *kastom* dancing in the afternoon, *string band* songs in the evening.
For the morning church ceremony, the bride and groom wear western clothes – suit and tie for the groom, white dress and veil for the bride. The moment they leave the church, the percussions begin to play for the dancers. The small group of musicians and singers, standing around the percussion board and drums, is soon surrounded by a line of dancers. The newlyweds lead the procession, surrounded by their respective families, moving in circles around the musicians. Gradually other villagers, young and old, from all over the island, join in the dance and enlarge the circle. Everyone moves forward in a line, without touching each other, in small steps to the rhythm of the drums [photo]. Sometimes several lines are formed, crossing over on the arena. The male initiates form their own line, and mark their particular status by holding a Cycas palm, a symbol of chiefdom in olden times; little boys imitate them, holding just any branch.
When the place is full of dancers, the rhythm suddenly accelerates (this is very clear in ⊙15, from 0'44"). With great speed, the dancers suddenly turn around, stamping with their heels, dancing in a joyful frenzy shared by everyone.

Noyongyep dances for a wedding © AF

⊙16. Namapto: "Rail bird"

- AF – 29.12.2005 – Toglag (Motalava)
- Richard Woris, Masten Malkikyak, men from Toglag
- percussion board (*naqyēn malbuy*), small slit drums (*nēvētōy*), vocals

The *namapto* is a festive style of dance and music, open to everyone, similar to the *noyongyep* of the previous pieces; in fact, the two genres are often performed during the

same wedding celebrations, and bring about similar collective dances.
The song sung here belongs to the poetic genre *namaleng*, and celebrates the *bēlag* bird: the Buff-banded rail (*Gallirallus philippensis*), a kind of wild fowl with striped feathers. The poem depicts the long-legged fowl's characteristic gait as it jumps over the river to escape from the huntsman.

WALKING IN THE FOREST

⊙17. Gove whistles (boys)

- MS – 12.6.2005 – Gaiovo (Maewo)
- young boys from the Gaiovo area
- *gove* whistles

As part of the preparation for the grand grade-taking ceremony *Ḡwatu ta Barugu*, the young applicants spend several weeks secluded in the forest. During this period, they are not allowed to be seen by non-initiates such as women or children; infringing this rule results in punishment, going as far as death in some extreme cases. Every time a group of non-initiates moves around in the forest during initiation times, they are absolutely bound to signal their presence. And because the location of the men's seclusion place is unknown to them, the non-initiates must be prepared to make their presence obvious at all times. This social necessity has led to the creation of a special musical genre: group hocket whistling.
The group of non-initiate performers uses small bamboo whistles with no holes, called *ḡove* in the Sungwadaga language. Measuring approximately 6 inches in length and 1 inch in diameter [photo p.83], the instrument has a natural knot on one end. Since the instrument only produces one pitch, it is generally played in an ensemble of at least two whistles, or more, split in two groups. One of the groups alternates between two actions: whistling, then singing the syllable *ḡov* (from the word *ḡove* "to blow"). As for the other group, they respond just by whistling – an action called *soro* "respond". This is known as a hocket technique: the two groups produce a constant sound by alternating on short sound events; simultaneously, they repeat the same melodic and rhythmic formula, thereby forming an ostinato.

⊙18. Lullaby: "The tattlers"

- AF – 5.8.2007 – Yögevigemëne (Hiw)
- Grace Delight Söryay
- vocals

This lullaby from Hiw was recorded "live", while Grace Delight was trying – successfully – to get her tearful grandson to sleep.
Nök e mon te Yonegövönyö ë / Iw ti rōw na pē Tapana ë / Rōw turog metir ne / Turog metir na ë rōw turog metir na ë / Rōw turog metir ne
Nök e mon te Yonegövönyö ë / Iw ti rōw na pē Tapana ë / Rōw tuyuñ ne tuqe / Tuyuñ ne tuqe ë / Rōw tuyuñ ne tuqe.
The poem, entitled *Ne tiriwriw* "The tattlers", is about a sea bird, the Wandering Tattler (*Heteroscelus incanus*). This long-legged

Grace Delight Sörȳay and her grandson (Hiw, Torres) © AF

wading bird lives in colonies on the rocks facing the ocean.
The lullaby represents the bird standing on the rocks, tired by the sea wind, with its eyes closed like a child falling asleep.

O my birds on the eastern shore
over there gathered on the bay
over there on the shore, together all asleep
standing asleep, all standing together
over there on the shore, together all asleep
O my birds on the eastern shore
over there gathered on the bay
over there on the shore, scanning the horizon
scanning the horizon
over there on the shore, scanning the horizon

[*The tattlers*, lullaby, Hiw]

⊙19. Rhyme "Tangorere"

- MS – 12.3.2002 – Loltong (Pentecost)
- Rosalie Sani + Betula Haviha
- vocals

This rhyme from Pentecost island is entitled *Tangorere* – from the verb *tango* "touch" in the Raga language. This children's game is a kind of blind man's buff. A circle is formed around a child; all participants must have their eyes closed. Once everyone has sung the nursery rhyme, the child in the middle of the circle must keep his eyes closed and try and touch the other children. The first one to be touched comes into the middle to start the game over again.
The musical scale of this song is composed of four notes forming a chain of thirds – as is often the case for children's songs in northern Vanuatu.

⊙20. Playing a mango leaf

- MS – 7.9.2005 – Qtevut (Gaua)
- Susi Rosur
- mango leaf

This rhythmical game uses a simple dried mango leaf, picked up in the forest. Cut halfway, it is held in one hand, and patted with the other.

⊙21. Rhyme "Tutubwau"

- MS – 12.3.2002 – Loltong (Pentecost)
- Rosalie Sani + Betula Haviha
- vocals

This nursery rhyme with its pentatonic melody is called *Tutubwau*, literally "Poke-knee". Children are seated in a row, their legs stretched out before them. The one who sings the song touches his friends' knees,

Edward Pilis playing the musical bow (Yaqane, Hiw, Torres) © MS

one after the other. The child on whom the last syllable of the nursery rhyme falls must draw up his knees. The game goes on until only one knee is left.

At that point, the children put a little saliva on their knees before getting up one after the other. They all listen hard to hear if a bone is cracking. If so, this means that the person will later marry someone younger; but if no sound can be heard, then this predicts finding a spouse who will be older. This game causes a lot of laughing and joking.

⊙22. Musical bow

- MS – 4.9.2010 – Yaqane (Hiw)
- Edward Pilis
- musical bow (*gövgöv*)

On the island of Hiw, the northernmost point of the archipelago, only one elderly man, Edward Pilis from the village of Yaqane, has preserved the memory of this instrument which his forefathers had passed on to him in the 1930s. This mouth bow, named *ne gövgöv* in the Hiw language, is made from hibiscus wood, and measures

over 3 feet in length. The string – the vibrating part of this chordophone – is made from a long fibre of hibiscus. Holding the bow in one hand, the musician places one end on his half-open mouth. In the other hand he holds a thin, flexible plectrum – the midrib of a coconut leaf. With this, he strikes the bow string on an irregular pulse, as he mentally hums a song (*ne putput*). The string then resonates in a languid, captivating ostinato. Just like for most musical bows and Jew's harps [⊙1], the resonator is the oral cavity. By modifying its shape, the musician amplifies the overtones and creates the melody.
According to Edward Pilis, this instrument used to be played in the men's house (*nakamal*). Today, the mouth bow has entered a more intimate sphere: Edward plays it in front of his home, as he relaxes in the sunset.

⊙23. Lullaby

- MS – 1.10.2000 – Bunlap (Pentecost)
- young woman from Bunlap
- vocals

This lullaby follows a chorus–verse sequence (CV_1CV_2), and is composed essentially on a chain of thirds. In addition, the chorus is preceded by an ornamentation of three notes separated by one-tone intervals (reminiscent of the pycnon of pentatonic scales). Chains of thirds are common in this region of Vanuatu, particularly in children's songs. The melody is entirely conjunct within the scale used, that is, it never leaps an interval.

TITI SONGS: DANCING TO POETRY

The three islands of the northern Banks share a musical genre called *titi* – or more precisely, *elñe titi* in the south of Vanua Lava, *sēwēes'i'i* in the western part of the same island, *nawha titi* in Motalava, *nsawa jiji* in Ureparapara. The *titi* songs, for a while abandoned in Motalava, regained popularity after 2000, thanks to chief Ken Freza and a group of young villagers from Toglag who set out to learn various songs from the elders, and have passed on the torch.
This musical genre features a specific ensemble of instruments: percussion board, individual slit drums, but also a rare headed drum, as well as rattles, exceptionally shaken inside a bag. Another characteristic of this style is its poetic form: contrary to other songs that can often be long and complex, *titi* songs are always short, with three to six verses, repeated in a loop by the soloist and chorus. Each poem forms a kind of haiku, capable of evoking an atmosphere in just a few words – the force of a cyclone or earthquake, the beauty of a landscape, the melancholy of a saunter. Appreciated for their poetic and melodic quality, these songs can be sung a cappella, aside from any dance performance [⊙26, ⊙28]. But most of the time, they form another occasion for villagers to celebrate and dance.
Titi sessions take place during important celebrations, such as weddings or New Year festivities, when each village on the island

goes to perform in the next village. The session always begins with an introductory piece, or prelude [⊙24]. Its form is minimal, with wood instruments beating the rhythm to the voice of a soloist. Then follows the series of *titi* songs proper. A bamboo drum plays a rhythm, first alone and later joined by the percussion board, the headed drum and the bag of rattles. The crescendo reaches its climax with the soloist appearing and launching into a poem. On the second repetition of the main verse, he launches a cry "O– e–, o– e", the signal for the musicians to join him [⊙25, ⊙27].

At this point a long alternation ensues, in responsorial form, between the soloist and the other musicians. This is when the *titi* orchestra, with all its instruments and voices, is at its strongest. In fact, the term *titi* is derived from this responsorial form – from an old verb *ti* or *titi* "respond". This alternation between the soloist and the chorus obeys relatively regular patterns, clearly heard in the recording and analysed below, in the description of each piece.

In each *titi* piece, there is always a fleeting moment when the instruments suddenly stop (*yak* in Mwotlap), before starting up again with even more fervour: this is heard at 0'56", 1'39" and 2'35" in the *song of the Rain* [⊙25], at 1'26" and 2'26" in *Liana flower* [⊙27], at 1'04" and 2'46" in *Volcano* [⊙29]. This technique emphasises the group's cohesion and strength.

The single-headed drum during a *nawha titi* session (Toglag, Motalava) © MS

The musicians form a tiny circle in the middle of the dance area. The dancers surround them, both men and women, in a long winding procession.

The *titi* genre plays such an important role that its origin is the object of a number of myths. On the island of Motalava, the origin of the *nawha titi* is attributed to the encounter between a child and the spirits. But it is in the custom of Vera'a, in Vanua Lava, that

one finds the most elaborate myths – confirming the hypothesis that the musical genre comes originally from the small villages of Lemerig, on the island's northwest area. The myth, narrated by Eli Field, relates that a high-ranked chief one day arranged to meet his loved one near the great waterfall in Lemerig. Losing patience after waiting for hours, and vexed at having been forgotten, the man stamped his feet on the ground, in harmony with the powerful sound of the waterfall that was striking the trunks of sago palm trees (from which headed drums are made today). To the sound of his chiefly armlets clanking on his arms – the forerunner of future rattles – he began to sing in earnest. Such was the first *titi* song to be created, a blend of amorous yearning and communion with the forces of nature.

⊙24. Prelude to titi songs

- AF – 4.7.2003 – Toglag (Motalava)
- Serel Qalqit + men from Toglag
- percussion board (*naqyēn malbuy*), smaller slit drum (*nēvētōy*), vocals

A *nawha titi* session begins with a prelude, called in Mwotlap *nawha yoñ* "music of awe". This piece mobilises only some of the *nawha titi* orchestra's instruments: percussion board and small slit drum – without the rattles nor headed drum. It is a solo, and does not take the responsorial form so typical of proper *nawha titi*. Only after this prelude can the series of titi songs truly begin.

⊙25. Nawha titi: "Rain"

- AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- Ken Freza + men from Toglag
- percussion board (*naqyēn malbuy*), small slit drums (*nēvētōy*), headed drum (*natmatwoh*), rattle bag (*nowopyak*), vocals

This *titi* song celebrates rain – a spectacular, tropical rain typical of these regions. The poet, sheltering under his roof, conveys the power of the downfall through sensory impressions:

Rain o burst in yonder jungle
o flow and pound o rain o
drip drop upon my roof
Rain pour and drill o drill
o o e o, o e
o rain ey

[*Rain*, *titi* song, Motalava]

Here is the original text of the poem, in Mwotlap's song language:

<a> *ne wen ē rōl me ē le mōt e*
e sol duñ ē ēn wen ē
tir e tir bē kēle ēm̄ e
<b> *wen me ser gil gil e*
<c> *o– ē ō, o– e*
<d> *io ēn wen ē*

In terms of performance, this recording is typical of the *titi* structure described above. The instruments enter one after the other, to the sound of a striking instrumental crescendo. The song begins with a soloist,

who later sends a signal (at 0'54") for the chorus of singers to start singing their part. In accordance with the canons of the *titi* genre, the song then takes the form of a call-and-reponse alternation between the soloist and the chorus.

If we attribute codes a b c d to each part of the poem, spell in lower case the verses sung by the soloist, and in upper case those sung by the chorus, this recorded performance had the following structure: { a b a b c || B c B c B d B d B d B d B d B c B || A B A B c B c B d B d B d B c B || A B A B }. The sign '||' symbolises the moments (at 0'56", 1'39" and 2'35") when the instruments stop briefly (*yak*) before starting again.

⊙26. Sēwēes'i'i: "Husking coconuts"

- AF – 27.7.2003 – Vera'a (Vanua Lava)
- Harold Tomson
- vocals

This *titi* song from Vanua Lava alludes to the husking of coconuts – a daily activity linked with cooking, and carried out by impaling the coconuts on a solid, sharp pointed stake.

Husking coconuts
You got a hundred? I got a hundred!
You see, my dear widow?
Don't you agree, my dear widow?

[*Husking coconuts, titi* song, Vanua Lava]

The poem has two levels of reading. At first sight, this is an innocent physical competition between two men as to the number of coconuts they can husk ("You got a hundred? I got a hundred!"). In reality, the initiates capable of deciphering the language of poems, and who are familiar with these semantic games, realise it is in fact a bawdy song. In the last verse, the singer turns to a pretty widow whom he sees in secret, and flippantly takes her as witness to his own exploits.

Coconut husking © AF

⊙27. Nawha titi: "Liana flower"

- AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- Ken Freza + men from Toglag
- percussion board (*naqyēn malbuy*), small slit drums (*nēvētōy*), headed drum (*natmatwoh*), rattle bag (*nowopyak*), vocals

In line with *titi* poetry's constant attention to senses, this song praises the special smell of a giant liana, and brings together two worlds: forest and sea.

Flowers of the great vine
they smell lovely, o so lovely
And what do they smell of?
They smell of seashells on the shore
O e o o o e
a e a e a e — o–

[*Liana flower*, *titi* song, Motalava]

The poem can be divided into five units:
<a> *Tewes gaverur ē ge bōnbōn ē*
<b> *ge bōn* (*ē*) *bōn e*
<c> *bōne sav e? bōne ses row ē la ē*
<d> *o– ē ō, o– e*
<e> *a e a e a e — ooo*

According to the notation proposed in ⊙25, we find the following structure { a b a b c c a b d || A d A b A b A b A b A b A d A B || C C A B C C A d A d A b A b A b A b A d A B || C C A B C C A E }.

⊙28. Sēwēes'i'i: "Scrubfowl"

- AF – 27.7.2003 – Vera'a (Vanua Lava)
- Harold Tomson
- vocals

This *titi* song from Vanua Lava is in celebration of the Scrubfowl or Megapode bird (*Megapodius freycinet*) that lives in the forest.

The leaves are rustling:
what is it? what is it?
It's the scrubfowl again,
cackling and digging
It scratches and scratches
at the top o' the hill

[*Scrubfowl, titi* song,, Vanua Lava]

The poem consists of three verses (a b c):
<a> *Lēr lē nas dedero en sap men sap men?*
<b> *wō māla ōlōl wō māla gil e rō e*
<c> *Res e res le qeseñ tōw e*

In the absence of the chorus, the singer Harold Tomson spontaneously creates his own call-and-response structure, as follows: { a / a b a b / c b c b / a b a b / c b c b / a b }.

⊙29. Nawha titi: "Volcano"

- AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- Ken Freza + men from Toglag
- percussion board (*naqyēñ malbuy*), small slit drums (*nēvētōy*), headed drum (*natmatwoh*), rattle bag (*nowopyak*), vocals

This poem glorifies the power of volcanoes – in this case, the famous active volcano of Ambrym, an island south of Pentecost.

The Ambrym volcano
is flowing and blasting
Swirling around the land
it shapes a new island
The lava keeps swirling
and shapes a new island
O– e o, o– e
Keeps flowing and blasting
on the shores of Ambrym
a e a e a e – o–

[*Volcano*, *titi* song, Motalava]

Here is the original text, in song language:

<a> *Ne vur e sol duñ e Amērēm e*
<b> *ie o e lē tan tiñ gōlgōl wē vōnō e*
<c> *ne vur e tiñ gōlgōl wē vōnō e*
<d> *o– ē ō, o– e*
<e> *o e sol duñ e Amērēm e la e*
<f> *a e a e a e — ooo*

Once again, the listener can discern the structure of this performance: { a b a b c c a b d || A d A E A E A e A e A d A B C C A B C C e A E A E A E A d A B || C C A B C C }. Compared with the other examples ⊙25 and 27, we have here a longer introduction by the soloist; meanwhile in the background, the musicians and chorus casually chatter as they await their turn to perform. Once the chorus begins, it sings not only its own part but also that of the soloist (hence the many capital letters in the notation). This performance takes some liberties with the standard pattern – as often happens in casual moments at the end of a long session of dancing, as the sun is setting.

A TRIBUTE TO GREAT MEN

⊙30. Gove whistles (women)

- MS – 10.6.2005 – Barunguringi (Maewo)
- Vaena Vanity, Lesanti Roling Viti, Ruth Vane, Ruth Merelin, Rosenta Vay, Esta Rotili
- group of whistlers *gōve*

See explanations ⊙17.

⊙31. Bilbilan: Grade-taking ceremony

- MS – 30.9.2000 – Bunlap (Pentecôte)
- men from the Sa community
- ensemble of wooden drums, vocals

Grade-taking ceremonies used to be among the most important in central and northern parts of the Vanuatu archipelago. Although no longer widely practiced in the Banks islands, the grade system has remained central to the social life of other Vanuatu islands – Ambrym, Malakula, Pentecost, Ambae, Maewo.

When a man wants to pass on to a higher grade, he must organise a major ceremony for which he and his family have to prepare for several years. This admittance to a higher grade gives rise to abundant exchange of food and presents. Sometimes, a single celebration may concern several candidates.

These ceremonies always involve dancing, accompanied by wooden drum ensembles. A given rhythm often corresponds to a specific rank on the grade hierarchy. For example, the present piece was recorded during the grade-taking ceremony of two men, for admission to grades Arkon and Meleun – two of the highest grades in the local hierarchy. The ceremony, in presence of a large gathering of southern Pentecost islanders, took place in Bunlap – a community that identifies itself as being ruled by *kastom*, and impervious to foreign influence. Bunlap is where the famous gol "land

diving" ceremony takes place every year during yam season, when young men throw themselves from the top of an immense wooden tower, with one foot bound with just a liana.
In this dance called *bilbilan*, men dance in a circle around drums, while women dance around them, a little further away, yelling and whistling at the same time. The music is reminiscent of the dancing performed during the *gol* jump ceremony.

⊙32. Mantani: Grade-taking ceremony

- MS – 23.1.2002 – Loltong (Pentecôte)
- men from Loltong
- bundle bamboo drum

This dance, by the name of *mantani*, also accompanies a grade-taking ceremony – but this time in the north of Pentecost. Its specificity is to be accompanied by a very rare instrument – a drum made of bamboos tied into a bundle.
Several bamboos measuring at least 6 feet are put together and held horizontally by two men at each extremity. Four men – two on each side of the bamboo drum – beat a rhythmic ostinato with sticks. Other men dance around the instrument, accompanying the men's singing.

⊙33. Drumming for a great man

- AF – 30.12.1997 – Avay (Motalava)
- Chief Railey, Richard Woris, Ata Evenis
- large slit gong (*nokoy*)

⊙34. A song for a great man

- AF – 30.12.1997 – Avay (Motalava)
- Chief Railey, Richard Woris, Ata Evenis
- large slit gong (*nokoy*)

The large wooden slit gongs of Vanuatu are associated with the world of "Great men", high-profile personalities of chiefdoms and communities. While other islands maintain ties with the old grade system [photo p.78], the use of this drum has evolved in islands such as Motalava, where the former political system has disappeared.
Nowadays, the large slit gong, called *nokoy* in Mwotlap, no longer accompanies grade-taking, but important moments associated with the new faces of authority: national politicians, leading figures of the Anglican church, religious celebrations. For the anniversary of the island's main church, for instance, the muffled beats of this large drum were played throughout the Eucharist.
The end of 1997 saw the wedding of the son of a Great man: the Anglican bishop of the Banks islands, Charles Ling (on the left in the photo, holding a Cycas palm as a symbol of prestige). This was an occasion for the island's musicians to beat the powerful *nokoy*. All participants – singers, dancers, musicians – were initiated men.
After a brief prelude ⊙33 called *turbal*, the piece ⊙34 combines the percussion of the *nokoy* gong with a rousing song to encourage the dancers. Four vocal and instrumental layers are here superposed, and can

be heard in the recording: the main song ("E ale..."); the joyful cries of the dancers; a fast-tempo, continuous beat (called *beleg* in Mwotlap) played with fine wooden sticks by the two percussionists seated on both ends of the drum; finally, a discontinuous, more muffled rhythm (*bōl*) beaten by the main drummer, the one who is seated facing the middle of the instrument.

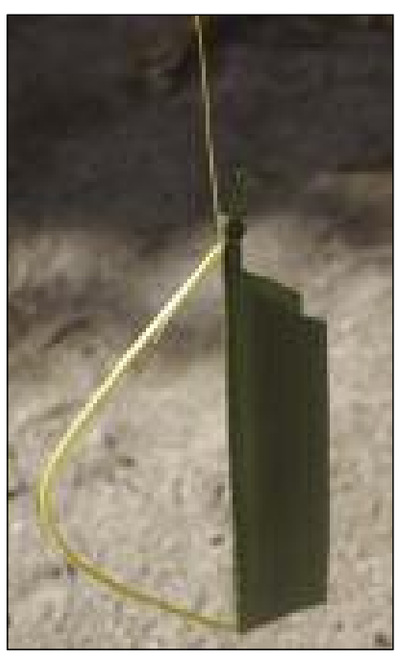
Singers and drummers around the wooden slit gong *nokoy* (Avay, Motalava) © AF

THE DEEP GROWLING OF ANCESTORS

⊙35. Bullroarer

- MS – 28.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- Philip Gan + Gresline + Colinette
- bullroarer (*naborbor*)

This instrument of the bullroarer family – called here *naborbor* – is considered as a mere toy rather than a genuine instrument, and is used "just for entertainment". To make this instrument, a leaflet is plucked from a coconut frond; its midrib is removed to make it more supple, and the leaflet is bent in two lengthwise. The removed midrib is then tied to each end of the leaflet. Finally, a long stem, also from a coconut leaf, is tied to the whole device: this string is held firmly as one swirls the bullroarer above one's head. The double rotation of the instrument – simultaneously above one's head and on its own axis – results in a loud, deep humming sound. This recording features not just one, but three bullroarers – which together produce a truly powerful effect.



Bullroarer made out of a coconut leaf © AF

Masked dances

Two dances of the Banks islands, the *mag* and the *qat*, are reserved for men who have passed the initiation rites.

The first is called *nma* in Löyöp, *namag* in Mwotlap, *mago* in Mota, *mag* in the languages of Vanua Lava and Gaua, *namag* and *utmag* in Merelava. The word is linked to the verb *mako* "dance" of Polynesian languages. This dance is performed by young adolescents, at the start of their initiatory career.

The second dance, quite similar, is called *qat* (pronounced [kpwat]) – or more precisely: *qat* in Mota, Dorig and Lakon, *qet* in Vurës, *neqet* in Mwotlap and in Mwerlap. This name is historically linked with the name of Qat or Qet, the divinity of origins (François 2013). Just like the *mag*, the *qat* is for male initiates only, but from a higher grade.

Headdress from the *mag* dance, in the shape of a cooked dish (Jōlap, Gaua) © AF

The two genres have many similarities. In both cases, the dancers wear headdresses that they will have made in their secret initiation enclosure (Vienne 1996). These highly intricate, and often spectacular headdresses, are sometimes called "spirits" (Mota *tamate*, Mwotlap *natmat*, Lakon *maraw*…); they represent divinities, plants, fish [photo of sea urchin p.74 (*qat*)], birds… and sometimes surprising items, like a cooked dish [photo (*mag*)], a canoe, a plane, etc.

On the island of Merelava, a distinction is made between two versions of the *mag* dance. The *namag* belongs to young initiates – often adolescents – and is danced without masks. As for the so-called *utmag* form [⊙36], it is reserved for adult men who have acquired the right to wear sacred headdresses.

One of the differences between *mag* and *qat* lies in the choreography. In the *mag*, the young dancers progress as a group, often in Indian file or in a circle around a central musician, and coordinate their movements. The *qat* is a more complex dance, more fragmented, in which the dancers, disseminated across the dancing area, perform separately, one after the other [photo p.81].

Musically speaking, only two instruments accompany the *qat* and the *mag*: the small slit drum – played by a musician standing in the centre – and the ankle rattles worn by the dancers.

Melodic songs are rare: because poems associated with these genres are secret, they can

Dance of the spirits, the *neqet* (Lahlap, Motalava) © AF

only be sung silently by the dancers, in their heart of hearts. The only sounds heard are not articulated words, but some form of shouts – either signals thrown by the key drummer (*"Hiy sito!"*), or the growling of the ancestors themselves.

Indeed, the masked dancers represent the spirits of deceased ancestors who have come to dance in the midst of the village. The sharp cries and deep growling heard in ⊙36 (*utmag* from Merelava) and in ⊙37 (*neqet* from Motalava) are none other than the

voices of the dead themselves, come to haunt the living for the duration of the dance. The jerking rattles, the irregular rhythms of bamboos being struck, the sudden, unexpected silences, create a strange, spellbinding atmosphere, tinted with awe.

The *utmag* dance of initiated men (Leqeal, Merelava) © MS

⊙36. Utmag: Dance of the Spirits

- MS – 28.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- men from the Tesmet community
- bamboo drum (*wokor wirig*) ; ankle rattles (*nevereak*), vocals

On the island of Merelava, whereas the *namag* dance is reserved for beginners, its variant *utmag* is for adult initiates only. The dancers' headdresses and their strange growling remind everyone of their true nature: they are the Spirits of the Ancestors, come to impress the mortals.

In the olden days, the *utmag* dance used to be performed during funeral or grade taking ceremonies. Today, the *utmag* is danced on various occasions – weddings, Christmas festivities, independence day, and other festivals.

⊙37. Neqet: Dance of the Spirits

- AF – 25.12.2005 – Lahlap (Motalava)
- Fred Nixon + male initiates from Lahlap
- small slit drums (*nēvētōy*), ankle rattles (*nowopyak*), vocals

This representation of the *neqet* dance – the local name, pronounced [nekpwet], of the *qat* genre described above – was a major event of 2005 on Motalava. This particularly prestigious and solemn dance is performed only very rarely. Christmas, a holiday closely associated with customary dancing, was an ideal context. The most conspicuous aspect of this spectacular ceremony was no doubt the impressive display of sacred headdresses called *natmat* "spirits of the dead". In addition, the *neqet* gives rise to a mysterious choreography

during which the dancers, dispersed around the village clearing, alternate moments of stillness with sudden, small jerky steps. The nervous beats on the small bamboo drums add to the sounds of the rattles. Combined with the cries of the spirits, devoid of any melody, they create together a strange, awe-inspiring atmosphere.

The newēt genre

The prevailing genre in the Torres islands is the *newēt* [⊙38–40]. This is, in principle, a poetic genre – illustrated above with the songs *Earth tremble* (p.94) and *A war threnody* (p.96). By extension, the term *newēt* designates not only the poem itself, but also the specific musical style accompanying it and, even more broadly, the whole festivities that surround it.

Seven or eight musicians stand around the percussion board, in the middle of the village. Sometimes, they are sheltered under a small booth of leaves (*veroqëtlēñwe* in Lo-Toga) built for the occasion. Two drummers sitting behind them beat their bamboo drum to signal the start. The leader then cries out *"Hi– wa?"* to which the other musicians respond in unison *"Hi wow!"* – before suddenly striking the board with their bamboo sticks [⊙39].

At this point, a long collective ostinato begins, one that is both vocal and instrumental. While stamping the board, the musicians sing a hocket *"O ho, Ohé o – O ho, Ohé-o"*... Once this setting is created, the soloist can finally begin to sing the *newēt* song proper. Its melody and rhythm seem independent from the main rhythm, and is largely drowned out by the latter. This is in fact deliberate: most *newēt* poems are secret (*toq* "sacred"), and must remain inaudible to the non-initiated crowd – for fear that the song, which belongs to the singer and his family, be stolen from him. In the Lo-Toga language, the verb *gupe* "hide" designates the way in which the choristers, with their loud panting ("O ho, Ohé-o"), conceal the voice of the soloist.

The foremost occasion for carrying out a *newēt* event is the public festival (in Lo-Toga *ne vetgë*) associated with the system of grades (*ne huqe*). In this particular context, similar to the *mag* or *qat* dances of the neighbouring Banks islands [⊙36–37], young initiates dance and exhibit the ritual headdresses (*ne qegar*) they have just carved in secret. The celebration may last between five and ten days, during which the *newēt* is in full swing day and night, until dawn of the last day.

This being said, the *newēt* has become so popular that it has been secularised, as it were, and equated with collective rejoicing: it is played at weddings, holidays and festivals. The national holiday on July 30 [photo], which celebrates the independence of Vanuatu since 1980, is a perfect occasion for a *newēt* afternoon – as was the case for pieces ⊙39–40 of this album.

⊙38. Newēt: Song of the Spirits

- AF – 22.1.2006 – Hiw (Torres)
- Sisil Howard + boys from Hiw
- planche à percussion (*ne tiyit rërë*), tambour à fente (*n'örē*), vocals

⊙39. et 40. Newēt: Song of the Spirits

- AF – 30.7.2004 – Lungharegi, Lo (Torrès)
- Livai, Peretin Wokmagëne, Brian Mark
- percussion board (*ne vën mēlepup*), slit drum (*n'ere*), vocals

⊙41. Newertiang: Cries of the Spirits

- MS – 25.7.2005 – Leqeal (Merelava)
- men from Leqeal
- secret instruments

In Vanuatu, expressions of mourning include ceremonies on the 5th and 10th day following the death of the person. On the small island of Merelava, the death of an important individual gives rise to a spectacular event: the "Cries of the Spirits", called *newertiang* in Mwerlap. This event may be followed by a *namag* dance [⊙36], which is public and takes place on the dance ground; but the *newertiang* itself has a very specific status, quite different from any other musical form currently known.

Neither song nor dance, the *newertiang* is not visual at all. For us mere mortals, it is a sound-only phenomenon: the powerful cries of the dead, in the darkness of the night. These eerie moans recall how creepy ghosts can be, and different from mortals – enough to inspire awe and respect in us all towards our ever-present ancestors.

Naturally, only initiated men have access to the world of the spirits, and to the secrets of their manifestations in the world of the living. They alone may know the true nature of these sounds, and how to produce them; we shall reveal nothing here. The men performing the cries of the Spirits must be seen by no one: the moment the first sounds can be heard, women, children and other non-initiated witnesses must hurry away to a house or shelter.

Recording ⊙41 presents a noteworthy structure, consisting of a crescendo that culminates roughly around 2'10", followed by a long decrescendo. Several layers of sound overlap. One such layer is the continuous sound of crickets, due to the *newertiang* taking place at night. This forms the background upon which the cries of the Spirits are superposed. Low-pitched sounds are described as the "voice of the mother", while high-pitched sounds are the "children".

Finally, the spirits disappear just as they appeared. After a long moment of intense presence, their cries vanish in the silence of the night.

Alexandre François & Monika Stern

REFERENCES

Ammann, Raymond. 2001. *Voes blong Vanuatu*. CD, VKS-Productions, Port-Vila, Vanuatu.

—— 2012. *Sounds of Secrets: Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu*. KlangKulturStudien – SoundCultureStudies, 7. Berlin: LIT Verlag.

Arom, Simha, & France Cloarec-Heiss. 1976. *Le langage tambouriné des Banda-Linda (RCA)*. Paris: SELAF.

Bonnemaison, Joël; Kirk Huffman; Christian Kaufmann, & Darrell Tryon, eds. 1996. *Arts of Vanuatu.* Bathurst: Crawford House Press.

Codrington, Robert H. 1891. *The Melanesians: Studies in their anthropology and folklore*. Oxford: Clarendon Press.

Crowe, Peter. 1994. *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singsing-Danis Kastom–Musiques Coutumières*. AIMP XXXIV, CD-796. Genève: VDE-GALLO.
—— 1996. Music in Vanuatu. *In* Bonnemaison et al. (eds), 145-157.

François, Alexandre. 2013. Shadows of bygone lives: The histories of spiritual words in northern Vanuatu. *In* R. Mailhammer (ed.), *Lexical and structural etymology: Beyond word histories*, 185-244. Studies in Language Change. Berlin: DeGruyter Mouton.

Huffman, Kirk. 1996. Single bamboo flutes. *In* Bonnemaison et al. (eds), 150-153.

Speiser, Felix. 1923. *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks Inseln*. Berlin: C.W. Kreidel.

Stern, Monika. 2000. La permanence du changement ou les métissages musicaux au Vanuatu. *Cahiers de Musiques Traditionnelles* n°13 "Métissages". Genève: Georg/ADEM, 179-202.
—— 2007. Les identités musicales multiples au Vanuatu. In *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20 "Identités musicales". Genève: Georg/ADEM 165-190.

Vienne, Bernard. 1984. *Gens de Motlav. Idéologie et pratique sociale en Mélanésie*. Publication de la Société des Océanistes, 42. Paris: Société des Océanistes.
—— 1996. Masked faces from the country of the Dead. *In* Bonnemaison et al. (eds), 234-246.

Wittersheim, Éric. 2009. *Le Salaire du Poète – The Poet's Salary*. Film documentaire, 59'.

Zemp, Hugo. 1979. Aspects of 'Are'are Musical Theory. *Ethnomusicology* 23 (1): 5-48.
—— 1994. *'Are'Are Panpipe Ensembles*. Paris: Le Chant du Monde.

Zemp, Hugo & Christian Kaufmann. 1969. Pour une transcription automatique des « langages tambourinés » mélanésiens: un exemple Kwona, Nouvelle-Guinée. *L'Homme*, 9 (2), 38-88.

MUSIK BLONG VANUATU
Taem blong lafet, taem blong kastom

CD ia hemi wan seleksen blong ol best rikoding blong musik we mitufala i bin mekem long Vanuatu. Mitufala blong Franis: Monika Stern hemi wan ethnomusicologist, hemi spesalaes long ol defren kaen musik long wol mo espeseli blong Vanuatu. Alex François hemi wan linguist, hem i lanem ol lanwis blong Bankis mo Torres, mo hemi promotem ol save blong kastom olsem ol stori mo singsing blong bifo.

Stat long 1997 kasem 2011, mitufala i bin stap longtaem long ol difren aelan long Vanuatu – espeseli long provens TORBA mo PENAMA – blong mekem risej long saed blong lanwis mo musik. Since taem ia, mitufala i bin wishim blong mekem wan projek blong promotem mo holem taet ol kastom musik blong Vanuatu, blong mekem se ol art forms ia i no save lus.

Mifala i laekem sipos CD ia i save mekem wan kaen witness blong ol biutiful musik blong yumi, mo shoem long ol man ovasi, mo long evriwan long kantri, se Vanuatu igat plante musikol treasures we i shud laef i stap, mo i shud divelop moa i go. Maet CD ia bae i helpem blong rivaevem sam pat blong kastom musik we klosap i lus. I tru se samfala musik ia oli no isi blong lanem from mas folem fulap ol had rule blong go insaed long kastom. Be sipos ol yangfala oli save musikal roots blong olgeta, maet bae oli wantem statem niufala projek, olsem mekem narafala CD long kastom stret, o miksim ol singsing o instrumen blong bifo wetem ol niufala musik blong tedei.

Buk ia i kam wetem CD blong givim ol explenesen abaot ol musik we oli stap insaed. Evri infomesen long buk ia i kam long olgeta man mo woman long aelan we oli bin tok save long mitufala hao nao blong mekem ol instrumen, hao nao blong komposem singsing, mo wanem kaen situesen long kastom i fit blong singsing o tanis long ol defren stael ia.

Mitufala i wantem talem tankyu bigwan long evri man blong PENAMA mo TORBA we oli bin welkamem mitufala long ol haus mo vilij blong olgeta, samfala long wan wik, samfala i kasem wan yia. CD ia i gat wan spesel dedikesen long †Moses Meiwelgen, wan waes mo kaen man we hemi bin helpem evri projek long saed blong kalja mo kastom, mo ikam olsem wan tru papa blong Alex long Motalava aelan. *Imam, nalēk tit qōñ vēhte nēk, nololmeyen tiwag mi natamtam nōnōm.*

Mitufala i talem tankyu tu long Richard Woris, Edgar Howard, Mak mo Raouley Woleg, Eli Field, Jacob Elison, Mama Jimmy Tiwyoy, Edward Pilis, Janet Philip mo Philip Gan, John Star, Moffet Lini, Jeffry Uliboe mo Diana Rolin, Alfreda Mabonlala wetem famili, Maurice Tanmonok wetem famili, Nelly Mundoro, Laisa mo Patrick, Richard Leona, Wano Olev wetem famili. Be ol pipol we oli contribute moa bigwan long CD hemi espeseli ol man blong singsing mo tanis we oli sherem musik blong olgeta wetem mitufala: nem blong olgeta evriwan istap insaed long buk ia. Naenti pasent blong ol vatu we bae i kamaot long CD ia, bae i go long Vanuatu Kaljoral Senta long Vila, blong oli save bildimap ol kaljoral projek long fyuja we i save benefitim evri pipol blong TORBA, PENAMA mo narafala aelan blong Vanuatu. Tankyu tumas.

Newēt pour la Fête de l'Indépendance
A *newēt* session for the Independance Day (Hiw, Torres) © AF