

Musique Boni et Wayana de GUYANE

Enregistrements de J. Hurault

Collection Musée de l'Homme
publiée sous la direction de G. Rouget

Boni and Wayana Music of GUIANA

Recorded by J. Hurault

Musée de l'Homme Collection
Published under the direction of G. Rouget

Face A

Noirs réfugiés Boni.

Les Boni rendent un culte au dieu suprême, *Masa Gadu*, et à un dieu civilisateur et justicier, *Odoun*. Mais ils ont conservé parallèlement des cultes de possession provenant de plusieurs nations africaines dont ils sont issus. Les deux principaux sont :

— Les dieux serpents *Dagowé*; ce rituel est dérivé du culte de *Dangbé* au Dahomey;

— Les dieux jaguar *Kromenti* (ce mot est une déformation du mot Coromantin, ancien nom du pays Ashanti). La possession par les *Kromenti* est regardée comme donnant une protection totale contre le sabre et le fusil.

A chacun des cultes de possession correspond une langue secrète, des chants rituels et une musique cérémonielle tambourinée.

Une scène du culte de possession des *Kromenti* figure dans cette édition.

Le culte des ancêtres, outre les prières collectives, est marqué par des rites funéraires dont le déroulement occupe plusieurs jours. A plusieurs reprises, dans le déroulement de ces rites, puis des cérémonies de lever de deuil, est célébré un *broko de* ("casser un jour"), suite de chants et de danses qui se poursuivent sans interruption toute une nuit, jusqu'au lever du soleil. Les danses *awasa*, *sôngè*, *susa*, font partie de ce rite, qui semble avoir pour but d'affirmer le triomphe de la vie sur la mort.

L'awasa, présenté dans cette édition, a une place particulière dans le déroulement des rites funéraires; il comporte en effet des chants indépendants de tout accompagnement musical, faisant appel à l'invention et à la participation active de tous. Les participants accèdent à un univers de rêve et de totale liberté, dans lequel des relations nouvelles remplacent les rapports sociaux de la vie courante, fixés par la loi coutumière.

L'awasa peut être défini comme une cour d'amour réunissant tous les adultes jeunes, mariés ou non. Chacun d'eux reçoit un "nom de danse" qu'il gardera toute sa vie active. C'est sous ce nom que le chanteur fera allusion à ses faits et gestes, ou qu'on le prendra à témoin.

L'inspiration des chants est tout à fait libre et témoigne d'une fantaisie illimitée. Ce sont des récits de voyage, des improvisations portant sur de très minimes incidents de la vie des villages, mais souvent aussi des thèmes d'amour. Le chant célèbre les charmes des jeunes femmes ou jeunes filles les plus admirées, qui sont les reines de ces fêtes; mais plus souvent il prend pour thème la souffrance, la nostalgie, la déception. Les thèmes franchement érotiques sont rares; ils sont contraires à la tradition de l'*awasa*, qui emploie plutôt le sous-entendu, les phrases à double sens, telles que : "viens te baigner en mon bassin". Des membres de phrase sans aucun rapport avec le sujet initial sont souvent introduits dans le chant, dont le thème dérive parfois entièrement au cours du récit, laissant les auditeurs dans le doute.

Side A

Boni refugee negroes

The Boni have a cult to the supreme god *Masa Gadu* and to a god of civilisation and justice *Odoun*. However, along with these they conserve possession cults originating from the various African nations from which they are descended. The principal two are:

— The serpent gods *Dagowé*, this ritual derives from the *Dangbé* cult in Dahomey.

— The jaguar gods *Kromenti* (This word is a deformation of the word Coromantin, the ancient name for the land of Ashanti). Possession by the *Kromenti* is looked upon as giving complete protection against sword and gun. To each of the possession cults there corresponds a secret language, ritual songs and ceremonial drum music. A scene of a cult of possession by the *Kromenti* is featured in this edition.

The ancestor cult, besides being marked by collective prayers, is also marked by funeral rites the carrying out of which occupies several days. Several times during the process of these rites and in the course of ceremonies for the lifting of mourning, a *Broko de* (break of day) is celebrated, followed by songs and dances which go on uninterrupted throughout the night until sunrise. The *Awasa*, *Sôngè* and *Susa* dances form part of this rite, which seems to have the purpose of affirming the triumph of life over death.

The *Awasa* presented in this edition has a particular place in the funeral rites; it consists of songs independent of all musical accompaniment calling upon the inventiveness and the participation of everybody. The participants gain access to a universe of dreams and total liberty, in which new relationships replace the social ones of everyday life as laid down by customary law.

One can define the *Awasa* as a form of courtship reuniting all the young adults, married or otherwise. Each one of them receives a "dance name" which he will keep for the rest of his life. It is under this name that the singer makes allusion to his acts and gestures or uses him as a witness.

Inspiration for the songs is completely free and witness to unlimited fantasy: descriptions of journeys, improvisations describing trivial incidents of village life, but also often themes of love. The song will extol the charms of the most admired among the young women or girls, who are the queens of these festivals; but more often they take as themes suffering, nostalgia, deception. Frankly erotic themes are rare; they are contrary to the tradition of the *Awasa* which rather tends to employ double entendre, phrases of double meaning such as "come and bathe in my pool". Often bits of sentences that have nothing to do with the initial subject are introduced into the song which diverts entirely the original theme of the story leaving the listener in confusion.

On chante parfois des phrases entières dans une langue inventée, l'*Akoopina*, créée voici quelques années par un groupe de jeunes gens; c'est une sorte de "javanais" dont le vocabulaire est formé à partir de la langue ordinaire par intervention ou adjonction de syllabes. L'*Akoopina*, compris seulement d'un petit groupe, et inconnu des adultes, permet d'introduire des gaillardises dans le texte sans blesser la tradition.

Qu'on célèbre en des termes clairs ou voilés les charmes de jeunes femmes mariées, ou que celles-ci évoquent des aventures supposées, parfois en citant des noms, les maris ne doivent pas se fâcher. Les anciens ne manquent pas de rappeler au début de la cérémonie que ce n'est qu'un jeu. Malgré cela, il arrive quelquefois que des disputes et même des rixes s'ensuivent.

L'*awasa* comporte toujours un solo, d'homme ou de femme, accompagné par un chœur de femmes, plus rarement mixte. Dans les cérémonies de lever de deuil, le chant est fréquemment accompagné du tambour *apinti*, d'origine Ashanti, et coupé d'intermèdes dansés.

L'*awasa* traduit une intense activité créatrice; ses thèmes sont l'objet d'un renouvellement continu. Ces dernières années, ils tendaient à être influencés par la musique exotique vulgaire diffusée par la radio. Les chants présentés ici, recueillis en 1957 et 1958, sont exempts de cette influence. Choisis parmi une centaine d'enregistrements effectués au cours d'une dizaine de cérémonies distinctes, ils peuvent être regardés comme représentatifs des thèmes et du mode d'expression traditionnel de l'*awasa*.

Les nos 1 à 7 sont des chants *awasa*, le n° 8 est une scène du culte de possession des dieux jaguars Kromenti.

On a placé entre crochets dans le texte original, les onomatopées et les particules de liaison dépourvues de valeur grammaticale.

1. Chant de l'homme désespéré, abandonné par sa femme.

[ai ba], bali moy Amééchia [ai ba] bali moy Dudusé¹ a é konu fiti mi é gwé

J'appelle la belle Amééchia, la belle Doudoussé¹, l'élégante, je m'en vais.

J'entends qu'on chante là-bas, mais on ne m'entend pas

Je n'en peux plus d'appeler

Mon amie, marche bien (va de ton côté) je m'en vais

Au chant du coq je m'en vais, mon amie, élégante Doudoussé

Je lui avais acheté des bijoux, je lui avais fait un canot

Je ne pouvais croire cela (d'elle), au chant du coq je partirai.

2. Complainte de l'homme dont les champs sont ravagés par les agoutis (*agyasu*).

gyasu nyā ala mi paasu, gya-gya a maloé

L'agouti mange tous mes plants, l'agouti me rend malheureux.

3. Chant du payeur. Le chanteur prononce le nom d'une rivière du Sud, le chœur répond.

[a yé a] moo go [é]

Allons plus loin!

Kilikiman, allons plus loin! la crique Wanapi, allons plus loin! Entrons dans la crique Alama, allons toujours!

4. Récit d'un voyage en pirogue à Paramaribo. *baala [yé] mi téki en boto [yé], baala [yé], néen mi dōngo [yé] baala*

Frères, j'ai pris mon canot, frères, puis j'ai descendu (la rivière)... jusqu'à Albina. Ils m'ont accueilli très bien. J'ai poursuivi mon chemin, j'ai payé jusqu'à l'embouchure de la crique Wana.

Sometimes whole phrases are sung in an invented language, the *Akoopina*, which was created a few years ago by a group of young people; a sort of "back slang" the vocabulary of which is made up from normal everyday language, syllables being inverted or added. The *Akoopina*, understood only by a small group and not by the adults allows for the introduction of bits of bawdry without upsetting the tradition.

Whether it be in open or veiled terms that the charms of the young married women are extolled, or whether these last tell of supposed adventures, the husbands must not be angry. At the beginning of the ceremony the old people never fail to remind everyone that it's only a game. Nevertheless, sometimes quarrels arise and even brawls may follow.

The *Awasa* always consists of a man or woman singing solo accompanied by a choir of women or, more rarely, a mixed choir. In the ceremonies for the lifting of mourning the song is frequently accompanied by a drum of Ashanti origine — *Apinti*, and broken by intermezzos of dancing.

The *Awasa* gives rise to intense creative activity; its themes are subject to constant renewal. During the last few years they have tended to be influenced by popular exotic music broadcast by the radio. The songs presented here, collected in 1957, 58, are exempt from this influence. Being chosen from about 100 recordings made in the course of ten distinct ceremonies, they can be regarded as being representative of the themes and the traditional mode of expression of the *Awasa*.

Nos. 1 - 7 are songs of the *Awasa*, no. 8 is a scene of a possession cult of the *Kromenti* jaguar gods.

In the original text we have placed the onomatopoea and bits of liason of no grammatical value in square brackets.

1. Song of a man in despair, abandoned by his wife.

[ai ba], bali moy Amééchia [ai ba] bali moy Dudusé¹, a é konu fiti mi é gwé

I call upon the fair *Amééchia*, the fair *Dudusé*¹ the elegant one, I'm going away.

I can hear them singing down there, but they can't hear me

I can't stand calling any more.

My love, walk well (you go your way) I'm going away

At cock-crow I'm going away, my love, my elegant *Dudusé*

I bought her jewels, I made her a canoe

I would never have believed it (of her), At cock-crow I'm leaving.

2. Lament of a man whose fields are being plundered by agoutis.

gyasu nya ala mi paasu, gya-gya a maloé.

The agouti is eating all my plants, the agouti makes me miserable.

3. Canoe-paddlers' song. The singer utters the name of a river, the choir responds.

[a yé a] moo go [é]

Let's go further!

Kilikiman, let's go further! Wanapi Creek — further! Let's go into the Alama Creek, — keep going!

4. Account of a canoe journey to Paramaribo. *baala [yé] mi téki en boto [yé], néen mi dōngo [yé] baala*

Brothers, I took my boat, then I went down (the river)... as far as Albina. They made me very welcome. I went on my way, I paddled as far as the mouth of the Wana Creek.

1. Deux noms de la même personne.

1. Two names for the same person.

Voici, camarade Yaafé, j'ai été à Albina, j'ai été à terre, j'ai été voir les gendarmes, ils m'ont accueilli très bien, ils m'ont demandé où j'allais, j'ai dit que j'allais à la crique Wana.

Ils m'ont indiqué le chemin, m'ont expliqué que pour rejoindre la rivière de Cottica, il fallait prendre dans la crique Wana, un affluent nommé Bakouba.

(Passage coupé : La rivière de Cottica coule vers Foto [Paramaribo] la grande ville, où les gens sont si nombreux, coude contre coude, corps contre corps)...

Camarade, j'ai pris mon canot, j'ai payagé, j'ai trouvé le passage, je suis entré dans la crique Wana, j'ai payagé, payagé. J'ai croisé un Indien, je lui ai dit bonjour, il n'a pas répondu, j'ai poursuivi mon chemin.

Je suis arrivé à une habitation de coolies (hindous), je leur ai dit bonjour, ils m'ont répondu "salam". Ils m'ont dit où allez-vous? vous vous trompez de chemin. J'ai dit : "Je ne sais pas; je vais à Bakouba".

Le chanteur : *na Foto [dya], ai mati ho sé mi [dya yé]?*

Pour aller à Paramaribo, eh bien! camarades, de quel côté moi (aller)?

Le chœur : *Ai Bakuba [dya, yé]*
A Bakouba!

Le chanteur : *ai mati salam u [dya yé]*
Eh bien! camarades, salam!

Le chœur : *Ai Bakuba [dya yé]*
A Bakouba!

5. Chant ne contenant que des onomatopées et des lambeaux de phrases sans lien apparent entre elles.

Asumoya lolo i baba, a pasa a liba ã ku a so
Asumoya roule des hanches, elle passe sur la rivière sans aller à terre.

6. Souvenir d'un voyage à Cayenne et sur le littoral

Kayana liba, dudu, mati Yafé¹, da a moo ala liba
La rivière de Cayenne, ma douce amie, mon camarade Yafé¹, elle surpasse (en beauté) toutes les autres rivières.

J'ai vu une lumière, c'est un village qu'on appelait Yénika. Yénika, mon amie, mes camarades, c'est le plus beau de tous les villages. Si Ti Gabou (nom d'un homme) l'avait connu, il m'aurait demandé de l'amener là-bas.
(La suite du texte est dans la langue secrète *Akoopina* des jeunes gens).

7. Chant célébrant la beauté et l'art de la danse d'une jeune fille, Bembé. Texte peu cohérent.

8. Scène du culte de possession des dieux jaguars Kromenti.

Le possédé enduit d'argile blanche *pemba*, tient de la main gauche une *sakka* (maraka indienne), et dans la main droite un sabre. Ses assistants ont apporté deux tambours *apinti* et une grosse bouteille de fonte, qu'ils frappent avec une tige de fer.

Un dieu jaguar Kromenti est entré en lui et parle par sa bouche, dans une langue secrète que seuls connaissent les initiés à ce culte. Le dieu salue les assistants et vaticine. Paroles et chants alternent avec des danses frénétiques, rythmées par les tambours.

Sens général des paroles prononcées :

Je suis un dieu de l'Afrique, un dieu du sabre et du fusil. Je viens de l'Afrique, j'ai suivi le chemin de vos ancêtres (suit une énumération du nom des anciens villages jalonnant le cours du Maroni). Le possédé revient à son état normal au bout d'une quinzaine de minutes.

There you are, Yaafé, mate, I was at Albina, I landed, I went to see the gendarmes, I was very well received, they asked me where I was going, I told them I was going to the Wana Creek.

They told me the way, and explained that to get on to the Cottica River you had to take a tributary in the Wana Creek by the name of Bakuba.

(Here, a piece is cut out: the Cottica River flows towards Foto (Paramaribo) the big city where the people are so many, elbow to elbow, body against body)

Matey! I took my boat, I paddled, I found the passage, I entered the Wana Creek, I paddled and paddled. I met an Indian, I bade him godd-day, he didn't answer, I went on my way.

I arrived at a coolie's (Hindoo) dwelling, I said "Good-day", they replied, "Salaam." They said to me, Where are you going? "You've lost your way." I said, "I don't know, I'm going to the Bakuba."

The singer: *na Foto [dya], ai mati ho say mi [dya yé]?*

To get to Paramaribo, well mateys, which way do, I go?

The choir: *Ai Bakuba [dya yé]*
To the Bakuba.

The singer: *Ai mati salaam u [dya yé]*
Well mateys, Salaam (to you)

The choir: *Ai Bakuba [dya yé]*
To the Bakuba.

5. Song containing simply bits of onomatopoea and fragments of sentences apparently unconnected.

Asumoya lolo i baba, a pasa a liba ã ku a so
Asumoya "rolls her bum", she goes along the river without ever touching dry land.

6. Recollection of a canoe journey to Cayenne and along the coast.

Kayana liba, dudu, mati Yafé¹, da a moo ala liba.
Cayenne's river, my sweet love, Yafé, matey, that's got more (beauty) than all other rivers.

I saw a light, it's the village they call Yénika. Yénika, my love, my mateys, is the most beautiful of all the villages.

If Ti Gabou (name of a man) had known it, he would have asked me to take him there.

(The rest of the text is in the *Akoopina* secret language of the young people).

7. Song extolling the beauty and art in the dancing of a girl named Bembé. The text is hardly coherent.

8. Scene of a possession cult of the Kromenti jaguar gods.

The possessed, coated with white clay called *Pemba*, holds in his left hand a *sakka* (Indian maracca), and in his right a sword. His assistants have brought two drums called *Apinti*, and a big cast metal bottle which they hit with an iron bar.

A Kromenti jaguar god has entered into him and speaks through his mouth in a secret language known only to the initiates of this cult. The god greets the assistants and gives forth oracles. Spoken words and songs alternate with frantic dancing to the rhythm of the drums.

The general meaning of the words is:

"I am a god from Africa, a god of sword and gun. I came from Africa, I have followed the path of your ancestors. (Then follows an enumeration of the names of the old villages dotted along the Maroni.)

The possessed comes to himself again after a period of about fifteen minutes.

1. Nom d'hommes présents dans l'auditoire. C'est l'usage dans le chant *awasa* de prendre à témoin des assistants, hommes ou femmes.

1. Name of a man in the assembly. In *Awasa* singing it is the custom to take some of the participants, men or women, as witnesses.

Indiens Wayana.

L'art musical des Wayana est très diversifié et s'exerce dans plusieurs domaines distincts :

— Le chamanisme; il comporte des chants - médecine, récités au chevet des malades, en dehors de tout rituel de possession, et des chants d'esprits, chantés par le chaman en état de transe. La *maraka* n'est pas utilisée; la pratique chamanique des Wayana comporte de savants bruitages, mais aucun accompagnement musical ou rythmé.

— Les chants et danses liés au rituel complexe de l'initiation des adolescents ("maraké").

— Les cérémonies destinées à créer ou à entretenir des rapports de bon voisinage entre villages.

— Les rites funéraires.

— L'improvisation individuelle.

Les Wayana possèdent une grande variété d'instruments de musique :

— Des flûtes traversières en os long de biche, principalement utilisées pour les improvisations individuelles.

— Un instrument formé d'une carapace de tortue d'eau (*puupu*) que l'on gratte et qui est associé au son d'une flûte, également pour les improvisations individuelles.

— Des flûtes traversières en roseau utilisées dans le rituel de lever de deuil et dans plusieurs phases du cycle du "maraké".

— Des trompes terminales en bambou (*lué*) utilisées pour les cérémonies de bienvenue, ainsi que dans le rituel funéraire. Ces trompes, généralement groupées par quatre, constituent un ensemble, chacune donnant un son distinct. On les accorde avec soin en modifiant soigneusement leur longueur.

— Une flûte traversière dont le pavillon est obstrué par une grosse griffe de tamarin, dont le rôle acoustique reste à élucider. Elle est utilisée exclusivement pour la dernière phase de l'initiation des adolescents, associée à un tambour primitif constitué par un fond de canot renversé placé sur une fosse, qu'on frappe avec les pieds.

Le rythme des danses est scandé par des graines sonores *kaway* fixées aux chevilles des danseurs, ou placées à la partie inférieure d'un bâton dont on frappe le sol.

Les enregistrements présentés ici et qui ont été réalisés en 1957, 1962 et 1964, constituent un échantillonnage à peu près complet de ces instruments et des principaux thèmes de l'art musical Wayana.

1. Cérémonie *Taakay*. Cérémonie de bon voisinage entre deux villages, comportant l'apport d'objets convenus (pointes de flèches, etc.), les invités étant récompensés par d'abondantes libations de *kasili* ("cachiri") (bouillie de manioc fermentée).

Les danseurs soufflent dans de longues trompes de bambou *tulé*. La danse est appelée *Tayéhna*.

2. Chant *kanawa*, faisant partie du cycle des rites d'initiation des adolescents. Pour l'exécution de ces rites complexes, qui s'étendent sur trois mois, les villages Wayana se divisent en deux groupes : les invitants sont dits *maipuli* (tapir), les répondants *kanawa* (canot). Ici le chant, enregistré à bord d'une pirogue, est rythmé par le bruit des pagaies.

3. Chant *kalau* faisant partie du même cycle. Le *kalau*, chanté dans une langue secrète, contient les principaux mythes servant de support à la tradition. L'ancêtre *Alalikamann*, perdu dans la forêt, a appris de la fourmi *ilak* l'épreuve d'initiation par les piqûres de guêpes et de fourmis.

Wayana Indians.

The musical art of the Wayana is very diversified and is practiced in several different domains:

— Shamanism, this includes medicine-songs, chanted over sick-beds independent of all ritual possession, and spirit-songs sung by the Shaman in a state of trance. The maracca is not used; the Shamanist practice of the Wayana includes skillfull sound-effects, but no musical or rythmic accompaniment.

— Songs and dances connected with the complex ritual of the initiation of adolescent (*Maraké*).

— Ceremonies destined to create or keep up good relations between villages.

— Funeral rites.

— Individual improvisation.

The Wayana possess a large variety of musical instruments:

— Transverse flutes made from a long deer-bone, used mainly for individual improvisation.

— An instrument fashioned from a turtle-shell (*Puupu*) upon which one scratches and which is used in association with a flute — also for individual improvisation.

— Bamboo transverse flutes used in the ritual marking the lifting of mourning and in several phases of the Maraké cycle.

— End-blown trumpets, of bamboo (*lué*) used in ceremonies of welcome, also in the funeral ritual. These trumpets, generally in groups of four, make up an ensemble each one giving a distinct sound. They are carefully tuned by meticulous modification of their length.

— A transverse flute the end of which is obstructed by a large anteater claw the acoustic role of which has still to be determined. It is used exclusively for the last phase of the initiation of adolescents in association with a primitive drum made up from the bottom of a canoe, turned upside-down over a ditch and beaten with the feet.

The rythm of the dances is marked by rattling seeds — *Kaway* fixed to the ankles of the dancers or placed at the lower part of a stick which one stamps on the ground.

The recordings presented here, which were made in 1957, 1962 and 1964 constitute a pretty well complete sample of the instruments and the principal themes of the musical art of the Wayana.

1. *Taakay* ceremony. "Good-neighbour" ceremony between two villages which entails the bringing of much-appreciated objects (arrow-heads etc.), the guests being recompensed by abundant libations of *Kasili* — fermented manioc pulp.

The dancers blow long bamboo trumpets — *Tulé*. The name of the dance is *Tayéhna*.

2. *Kanawa* song. This forms part of the rites for the initiation of the adolescents. To carry out these complex rites, which extend over a period of three months, the Wayana villages divide themselves up into two groups: the hosts called *Maipuli* — tapir, and the guests *Kanawa* (canoe). Here the song, recorded on board a canoe, has for accompaniment the rythm of the paddles.

3. *Kalau* song, part of the same cycle. The *Kalau*, sung in a secret language, contains the principal myths which serve as support for the tradition. The ancestor *Alali Kaman*, lost in the forest, learned from *Ilak* the ant the initiation test consisting of wasp and ant stings.

4. Chant *maipuli*, faisant partie du même cycle. Le mot *maipuli* fait allusion à d'énormes paniers de pâte de *kasili*, préparés dans les villages répondants et qui seront apportés en pirogue au village où se déroule l'épreuve.

Les *kanawa* dansent en spirale, tandis que les *maipuli* demeurent à l'extérieur, la figure ne devant jamais se fermer sur elle-même.

De même que chaque ornement apporté pour la cérémonie doit être neuf, chaque participant, *kanawa* ou *maipuli*, a préparé une courte phrase improvisée, qu'il chante pour son compte sans se préoccuper des autres, d'où une certaine impression de cacophonie. Seul le rythme, scandé par un danseur *kanawa*, au moyen d'un bâton muni de graines sonores, est imposé à l'ensemble des participants.

5. Toute la nuit précédant l'épreuve des guêpes, les postulants dansent sur place, faisant résonner le "pont de danse" (vieux fond de canot placé sur une fosse). Revêtus de lourds ornements, ils tiennent sur leur bras gauche, dans une position particulièrement pénible, une flûte traversière terminée par une griffe de tamanoir. Cette danse est appelée *tépiém*.

6. Salutations lamentées. Un groupe de voyageurs est venu du Yari. Le plus ancien d'entre eux s'assoit devant le chef du village, la main droite placée sur l'épaule de ce dernier.

Les deux hommes pleurent et se lamentent pendant quelques minutes, chacun d'eux pensant à un être cher disparu. C'est semble-t-il un rite de purification.

7. Un Wayana a deux animaux apprivoisés, un chat et un singe. Partant en voyage, il leur dit sa peine de les quitter.

8. Instrument *puupu* formé d'une carapace de tortue, dont le son est ici associé à un solo de flûte traversière en os long de biche. Le musicien maintient le *puupu* contre son corps à l'aide de son coude gauche, et le gratte de la main gauche, tenant sa flûte de la main droite.

9. Séance de chamanisme. Il y a plusieurs malades au village. Les Indiens sont rassemblés sous la grande case centrale, au milieu de laquelle le chaman a construit une petite hutte de feuilles de palmier, *mumnë*. Le chaman chante longuement pour appeler ses esprits associés et amener la transe. Puis on entend frapper une série de coups de force décroissante : l'*akwali* (corps spirituel) du chaman est monté au ciel. Les assistants poussent à intervalles réguliers des cris plaintifs destinés à maintenir le contact avec lui, sans quoi le chaman ne pourrait plus revenir. L'arrivée des esprits dans le *mumnë* est perçue par une série de coups de force croissante, suivie d'un bruit de feuilles secouées. De nombreux esprits sont ainsi évoqués au cours de la séance, qui se termine ici sans conclusion nette.

4. *Maipuli* song, part of the same cycle. The word *Maipuli* makes allusion to the enormous baskets of *Kasili* paste prepared in the host villages and which will be taken by canoe to the village where the test will take place.

The *Kanawa* dance in a spiral, whereas the *Maipuli* stay around the outside, the figure never being allowed to close in on itself.

Just as each ornament worn for the ceremony must be new, each participant, *Kanawa* or *Maipuli*, has a short improvised phrase prepared which he sings to himself without preoccupying himself with anyone else, thus a certain impression of cacophony results. Only the rhythm, marked by a *Kanawa* dancer by means of a stick with rattling seeds attached, is imposed on the participants as a whole.

5. The whole of the night previous to the wasp test, the applicants dance on one spot making the dancing-bridge (the old canoe bottom) resound. Decked in heavy ornaments, they hold in their left hand, in a particularly painful position, a transverse flute with an anteater claw in the end. This dance is called *Tépiém*.

6. Greetings in the form of lamentations. A group travellers has arrived from the Yari. The eldest among them sits down before the chief of the village with his right hand placed on the latter's shoulder.

The two men weep and lament together, each one thinking of a dear departed. This seems to be a rite of purification.

7. A Wayana has two tame animals, a cat and a monkey. As he leaves to go on a journey, he tells them how sorry he is to part from them.

8. *Puupu*: instrument made out of a turtle-shell, the sound of which is here associated with the solo playing of a transverse flute. The musician keeps the *puupu* against his body with his left elbow and scratches it with his left hand, holding the flute in his right.

9. Séance of Shamanism. There are several sick people in the village. The Indians have assembled in the large central hut, in the middle of which the shaman has constructed a little hut out of palm leaves, *Mumnë*. The Shaman sings for a long time to call upon his associate spirits and bring on the trance. Then a series of knocks of decreasing loudness can be heard: the *Akwali* (spirit body) of the shaman has ascended to the heavens. The assistants give out plaintive cries at intervals in order to keep contact with him without which the Shaman could never return. The arrival of the spirits in the *Mumnë* is marked by a series of knocks of increasing loudness, followed by the noise of leaves being shaken. Numerous spirits are evoked during the course of the séance which terminates at this point without any particular neat ending.

DEJA PARUS DANS CETTE COLLECTION :

- LVLX 164 MUSIQUE TRADITIONNELLE D'ETHIOPIE
- LVLX 187 MUSIQUE TIBETAINE DU SIKKIM
- LVLX 193 MUSIQUE D'AFRIQUE OCCIDENTALE
- LVLX 194 MUSIQUE INDIENNE DU BRESIL
- LVLX 253 MUSIQUE BOUDDHIQUE DE COREE

A PARAITRE :

- LVLX 184 AMAZONE. Indiens Iawa et Bora
- LVLX 185 GUINEE. Musique Toma
- LVLX 186 MUSIQUE POPULAIRE DE L'INDE DU NORD
- LVLX 188 COTE D'IVOIRE. Musique de Société secrète : Pondo Kakou
- LVLX 189 DAHOMEY. Musique du roi, GUINEE. Musique Malinke
- LVLX 190 OGOUN. Dieu du fer
- LVLX 191 AFGHANISTAN ET IRAN
- LVLX 192 DAHOMEY. Musique des Princes
- LVLX 195 EQUATEUR. Indiens Jivaro, Cayapa et Otavalo
- LVLX 196 BALI
- LVLX 197 BORNEO. Musique des chasseurs de têtes