

Polyphonies des Iles Salomon (Guadalcanal et Savo)

Les différentes cultures musicales des Iles Salomon se caractérisent par la grande importance qu'elles attachent à la polyphonie. Dans la musique des flûtes de Pan, le nombre de voix — parfois doublées, triplées ou même quadruplées à l'octave — varie selon la région et le type d'ensemble. Sur l'île de Guadalcanal, ces ensembles ont en commun l'utilisation d'instruments de bourdon (sifflets et trompes en bambou) qui produisent un son continu.

La musique vocale de Guadalcanal et de Savo connaît également l'emploi du bourdon qui soutient deux voix solistes dont les lignes mélodiques se superposent selon une conception plus horizontale (contrepoint) de la texture que verticale (harmonie).

Dans la langue *nginia* de Guadalcanal, on dit que la première voix « ouvre » (*hihinda*) le chant, tandis que la seconde « suit » (*tumuri*) ; le bourdon, quant à lui, « grogne » (*ngungulu*). D'une façon analogue, ces trois voix sont appelées à Savo respectivement « avant » (*nyagogu*), « après » (*burunga*) et « grogner derrière » (*salanguru*). Même le chant d'une berceuse n'est considéré comme parfait que s'il les comprend toutes trois (cf. B-5). Si, dans ce dernier cas, le *salanguru* est chanté par une seule personne, dans les autres types de chant, il l'est généralement par un chœur. La voix *ngungulu* des chants de femmes de Guadalcanal est un bourdon continu comme celui de l'ensemble de flûtes de Pan. Tandis qu'à Savo, la voix *salanguru* n'intervient généralement qu'en fin de strophe et comporte souvent un ou deux sons au-dessus ou au-dessous de la pédale (cf. aussi le disque *Musique de Guadalcanal*, Ocora OCR 74).

Ce qui est caractéristique des polyphonies de Guadalcanal et de Savo — instrumentales comme vocales — c'est que les voix mélodiques rejoignent en fin de pièce ou de strophe la hauteur du bourdon : c'est-à-dire que toutes les voix terminent à l'unisson ou à l'octave.

Outre ce type de polyphonie à trois voix, les chants de Guadalcanal et ceux de Savo ont en commun le grand ambitus des deux voix solistes, et leur changement fréquent et rapide de registre. C'est le principe du yodel. A Savo, on dit que le soliste « prend le bas » (*neo laua*) quand il chante avec une voix de poitrine et qu'il « prend le haut » (*taga laua*) quand il change de registre en chantant avec une voix de tête.

Polyphonies of the Solomon Islands (Guadalcanal and Savo)

The different musical cultures of the Solomon Islands are characterized by the great importance given to polyphony. In the music of pan-pipes, the number of voice-parts—sometimes doubled, tripled or even quadrupled at the octave—vary according to the region and the type of ensemble. On the island of Guadalcanal, these ensembles have in common the use of drone instruments (whistles and bamboo trumpets) producing a continuous tone.

The vocal music of Guadalcanal and Savo also makes use of a drone that sustains two solo parts whose melodic lines are superposed according to a conception of texture more horizontal (counterpoint) than vertical (harmony).

In the *Nginia* language of Guadalcanal, one says that the first voice "opens" (*hihinda*) the singing, while the second "follows" (*tumuri*). As for the drone, it "growls" (*ngungulu*). Likewise, in Savo these three parts are called respectively "before" (*nyagogu*), "after" (*burunga*) and "growl behind" (*salanguru*). Even the singing of a lullaby is not considered perfect unless it includes all three (cf. B-5). While in the latter case the *salanguru* is sung by a single person, in the other types of singing it is generally by a chorus. The *ngungulu* part of women's singing of Guadalcanal is a continuous drone, like that of the pan-pipe ensemble. But in Savo, the *salanguru* part generally does not enter until the end of the stanza and often comprises one or two tones above or below the pedal (cf. also the disc *Musique de Guadalcanal*, Ocora OCR 74).

What is characteristic of the polyphonies of Guadalcanal and Savo—instrumental as well as vocal—is that at the end of the piece or the stanza, the melodic parts join the pitch of the drone; that is, all the parts end in unison or at the octave.

Besides this type of three-part polyphony, the songs of Guadalcanal and Savo have in common the wide range of the two solo voice-parts and their frequent and rapid change of register. This is the principle of the yodel. In Savo, one says that the soloist "takes the low" (*neo laua*) when singing with a chest voice and that he "takes the high" (*taga laua*) when he changes register and sings with a head voice.

FACE A MUSIQUE DE GUADALCANAL

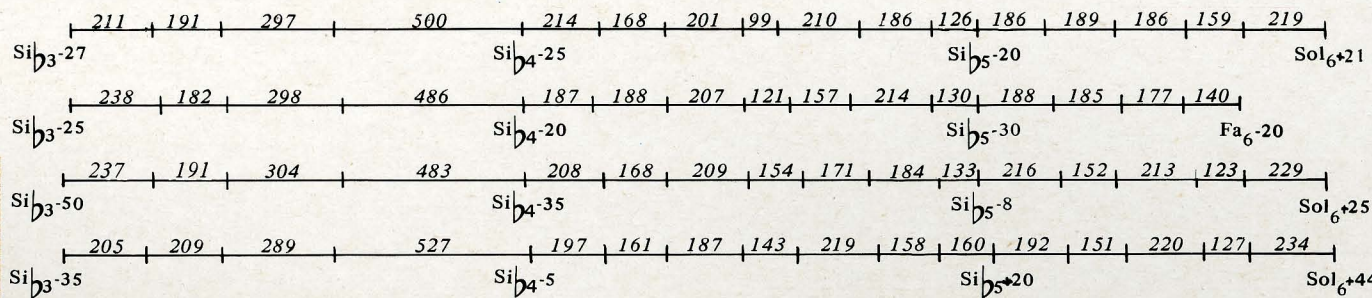
Guadalcanal est l'île la plus grande du jeune Etat : elle mesure environ cent cinquante sur quarante kilomètres. Elle est peuplée — en dehors des quinze mille habitants de la capitale, Honiara — par environ vingt mille Mélanésiens. Les langues parlées sur l'île sont classées dans le groupe mélanésien de la grande famille des langues austronésiennes. La langue *nginia* est l'une des moins répandues de Guadalcanal ; elle n'est parlée que dans quelques hameaux d'une vallée de la région appelée Honiata, à quelque quinze kilomètres à l'ouest de la capitale. Tout en appartenant incontestablement à la culture musicale de Guadalcanal, l'ensemble de flûtes de Pan *rihe mumu* et les chants de femmes *rope* ont leurs caractères propres et se distinguent clairement des formations analogues d'autres populations vivant plus à l'est.

Les enregistrements présentés sur cette face ont été effectués au village côtier de Kakabona, où s'est établie une partie de la population de Honiata et par où passent ceux qui, restés dans leurs hameaux de l'intérieur, se rendent au marché de la capitale.

1 à 5. Ensemble de flûtes de Pan, *rihe mumu*.

L'ensemble *rihe mumu* jouait autrefois essentiellement à l'occasion de manifestations publiques organisées par le dirigeant politique traditionnel : funérailles commémoratives d'un membre de sa famille, naissance de son enfant, inauguration de sa nouvelle maison, tournée musicale, collecte de nourriture pour la fête. Les musiciens se mettaient en deux colonnes et dansaient tout en secouant rythmiquement d'une main des sonnailles, *tseo*. Ces sonnailles étaient composées d'un bâton transperçant une demi-noix de coco sur le bord de laquelle étaient attachées des coques d'amandes, le tout coiffé de plumes blanches de cacatoès.

1. Echelles des quatre flûtes de Pan *rihe*. Chaque ligne horizontale représente un instrument et chaque division verticale, un tuyau. La hauteur du premier tuyau de chaque instrument, les octaves de cette hauteur ainsi que la hauteur du dernier tuyau figurent au-dessous des lignes horizontales ; précédé du signe plus (+) ou



1. Scales of the four pan-pipes *rihe*. Each horizontal line represents an instrument and each vertical division a pipe. The pitch of the first pipe of each instrument, the octaves of this pitch, as well as the pitch of the last pipe are shown below the horizontal lines; the number,

preceded by a plus (+) or minus (—) sign, indicates the variation in cents (a hundredth of a tempered half tone) from the closest note in the Western tempered scale ($A_4=440$ Hz). The numbers in italic above the horizontal lines indicate, in cents, the size of the intervals (a 5-mm. square corresponds to 100 cents).

SIDE A MUSIC OF GUADALCANAL

Guadalcanal is the largest island of the young state: about 90 by 25 miles. Besides the 15,000 inhabitants of the capital, Honiara, it is populated by about 20,000 Melanesians. The languages spoken on the island are classified in the Melanesian group of the large family of Austronesian languages. *Nginia* is one of the least common of Guadalcanal. It is spoken only in a few hamlets of one valley of the region called Honiata, about 10 miles west of the capital. While decidedly belonging to the musical culture of Guadalcanal, the ensemble of pan-pipes *rihe mumu* and the women's songs *rope* have their own characteristics and are clearly distinguished from the analogous ensembles of other peoples living farther east.

The recordings on this side were made in the coastal village of Kakabona, where part of the Honiata population is established, and through which pass those who are on their way to the market in the capital from their hamlets in the interior.

1 to 5. Pan-pipe ensemble, *rihe mumu*.

The ensemble *rihe mumu* formerly played mainly for public manifestations organized by the traditional political leader : a commemorative funeral feast of a member of his family, the birth of his child, the inauguration of his new house, a musical tour, the gathering of food for the feast. The musicians lined up in two columns and danced while rhythmically shaking rattles, *tseo*, with one hand. These were made of a stick piercing half a coconut, to the edge of which almond husks were attached, the whole being decorated by white cockatoo feathers. The

La danse avec ces sonnailles a été abandonnée ; seuls les musiciens les plus âgés se rappellent l'avoir vue lorsqu'ils étaient enfants.

Le nom de *rihe mumu* est composé du terme *rihe* pour flûtes de Pan, et de *mumu*, nom d'hommes sauvages mythiques à qui — selon la tradition orale — les hommes avaient volé les instruments de musique. L'ensemble est formé de quatre flûtes de Pan et d'un nombre variable de sifflets et de trompes, qui se répartissaient au moment de l'enregistrement comme suit :

— 4 *rihe* : flûtes de Pan à deux rangs, comportant 15 tuyaux fermés à l'extrémité inférieure et, dans le second rang, 15 tuyaux ouverts. Les tuyaux sont en ordre décroissant, sauf le plus long (36 cm), appelé *pusu*, qui est en quatrième position ;

— 8 *pusu* : sifflets composés normalement d'un tuyau fermé et d'un tuyau ouvert, ayant la même longueur (et le même nom) que le tuyau le plus long des flûtes de Pan. Au moment de l'enregistrement, 4 *pusu* n'avaient plus de tuyau ouvert ;

— 2 *kenge* : sifflets du même type que les *pusu*, mais de moitié plus courts et donnant, par conséquent, un son à l'octave supérieure. L'un des *kenge* n'avait plus de tuyau ouvert ;

— 2 *mbangaru* : trompes à embouchure terminale faites d'un tuyau de bambou ouvert aux deux extrémités, produisant un son de même hauteur que les *pusu*.

Le jeu polyphonique s'organise de la manière suivante : sifflets *pusu* et *kenge*, et trompes *mbangaru* (« ronflement ») font un bourdon. Les joueurs de trompes soufflent alternativement dans leurs instruments afin d'obtenir un son continu non interrompu par la respiration. Les joueurs de sifflets produisent des sons brefs et saccadés, les uns un peu en retard sur les autres, comme en écho (si les uns soufflent aux temps 1 et 3, les autres s'intercalent aux temps 2 et 4). Les voix des quatre flûtes de Pan sont nommées *nginginda* (« menant »), *mbomboro* (assistant de la

moins (—), le chiffre indique l'écart en cents (centième du demi-ton tempéré) par rapport au degré le plus proche de l'échelle occidentale tempérée ($A_4=440$ Hz). Les chiffres en italiques au-dessus des lignes horizontales indiquent, en cents, la grandeur des intervalles (un carré de 5 mm correspond à 100 cents).

dance with these rattles has been abandoned; only the oldest musicians recall having seen it as children.

The name *rihe mumu* is composed of the term *rihe*, for pan-pipes, and *mumu*, the name of mythical savage men from whom —according to oral tradition—men stole the musical instruments. The ensemble is formed of four pan-pipes and a variable number of whistles and trumpets. The ensemble for this recording is composed of the following:

— 4 *rihe* : pan-pipes in two rows, comprising 15 pipes closed at the lower end and, in the second row, 15 open-ended pipes. The pipes are in descending order, except for the longest (14 inches), called *pusu*, which is in the fourth position;

— 8 *pusu* : whistles composed normally of one closed pipe and one open one, having the same length (and name) as the longest pipe of the pan-pipe. At the time of this recording, 4 *pusu* no longer had their open pipes;

— 2 *kenge* : whistles of the same type as the *pusu*, but half the length and, as a result, sounding an octave higher. One of the *kenge* no longer had its open pipe;

— 2 *mbangaru* : end-blown trumpets made of a bamboo pipe open at both ends, producing a sound of the same pitch as the *pusu*.

The polyphonic playing is organized in the following way: the whistles *pusu* and *kenge* and the trumpets *mbangaru* ("snoring") make up the drone. The trumpet players blow alternately into their instruments to obtain a continuous sound uninterrupted by breathing. The whistle players produce short, broken sounds, some slightly after the others, like an echo (while some blow on beats 1 and 3, the others interject on beats 2 and 4). The parts of the four pan-pipes are named *nginginda* "leading", *mbomboro* (assistant of the leading part),

première voix), *tsatsari* (« suivant ») et *tsatsari hotu* (« suivant aigu »). Le principe de base de l'organisation de ces quatre voix mélodiques est le suivant : deux musiciens jouent dans le registre grave, l'un un peu en retard sur l'autre (comme les joueurs de sifflets) ; les deux autres musiciens jouent à l'octave supérieure la même mélodie avec des variantes, l'un également en retard sur l'autre. Ce modèle est cependant souvent modifié : certaines pièces ne comportent que trois voix mélodiques (le *mbomboro* fait alors un bourdon avec le tuyau *pusu* de son instrument), et dans l'une des pièces (A-4), on n'entend que les deux voix aiguës. Dans la première pièce (A-1), les deux voix aiguës ne sont pas décalées rythmiquement l'une par rapport à l'autre, mais interviennent successivement : quand la deuxième voix aiguë commence à jouer, la première continue par un ostinato comme les deux voix graves, en alternant sons de flûte de Pan et sons chantés.

Les pièces sont jouées généralement trois fois, sauf celle qui est toujours jouée en premier, qui ne l'est que deux fois. Entre chaque exécution d'une même pièce, les joueurs de flûtes de Pan font une pause, alors que les musiciens de bourdon continuent à jouer. Dans l'une des pièces (A-4), ces derniers s'arrêtent en même temps que les premiers. Un son strident obtenu en soufflant très fort dans un tuyau est le signal d'arrêt ou d'enchaînement de la formule finale de la pièce ; c'est là un procédé courant aux Iles Salomon. Par contre, la pièce intitulée « Perroquet » est la seule que l'auteur de cette notice ait entendue aux Iles Salomon où le son strident obtenu par une insufflation puissante est employé non comme un signal ou pour exprimer la joie du musicien, mais où il est intégré dans la structure musicale. Ici, le compositeur a voulu imiter — et a réussi à merveille — le cri perçant du perroquet.

Les titres des pièces 1 à 5 sont les suivants :

- 1 : *Rihe mumu*, nom de l'ensemble et le titre de la première pièce.
- 2 : *Toku*, nom d'un ensemble de flûtes de Pan de la population Mbaho du centre de Guadalcanal.
- 3 : *Kikira*, « Perroquet ».
- 4 : *Tei*, « Hibou ».
- 5 : *Kwe na boso*, « Cri du porc ».

Les quatre voix solistes sont jouées par les musiciens suivants : *nginginda* par Paul Siru, *mbomboro* par Abel Solomae, *tsatsari* par Mathew Ngongorahile, *tsatsari hotu* par Augusto Taraha.

tsatsari "following", and *tsatsari hotu* "high following". The basic organizational principle of these four melodic parts is this: two musicians play in the low register, one slightly behind the other (like the whistle players); the two others play the same melody with variants an octave higher, also one slightly behind the other. This model is often modified, however. Certain pieces have only three melodic parts (in which case the *mbomboro* plays a drone on the *pusu* pipe of the instrument), and in one of the pieces (A-4) one hears only the two high parts. In the first piece (A-1), the two high parts are not displaced from each other rhythmically, but enter successively: when the second high part begins to play, the first continues with an ostinato, like the two lower parts, alternating tones on the pan-pipes with sung tones.

The pieces are generally played three times, except the one always given first, which is performed only twice. Between each performance of the same piece, the pan-pipe players take a break, while the musicians playing the drone continue. In one of the pieces (A-4), the latter stop at the same time as the former. A strident sound obtained by overblowing is the signal to stop or to go into the piece's closing formula, a current practice in the Solomon Islands. On the other hand, the piece entitled "Parrot" is the only one heard by the author of these notes in the Solomons in which the strident sound obtained by overblowing was not used as a signal or as an expression of joy by the performer, but integrated into the musical structure. Here, the composer wanted to imitate—and succeeded marvelously—the piercing cry of the parrot.

The titles of pieces 1 to 5 are:

- 1: *Rihe mumu*, name of the ensemble and title of the first piece.
- 2: *Toku*, name of an ensemble of pan-pipes of the Mbaho people in the center of Guadalcanal.
- 3: *Kikira*, "Parrot".
- 4: *Tei*, "Owl".
- 5: *Kwe na boso*, "Cry of the pig".

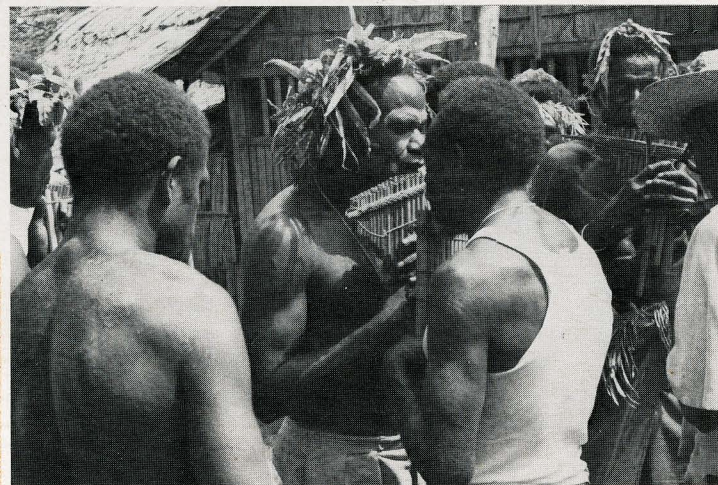
The four solo parts are played by the following musicians: *nginginda* by Paul Siru, *mbomboro* by Abel Solomae, *tsatsari* by Mathew Ngongorahile, *tsatsari hotu* by Augusto Taraha.

TUYAUX FERMÉS ET TUYAUX OUVERTS

Les tuyaux ouverts des flûtes de Pan et des sifflets donnent l'octave supérieure des tuyaux fermés. En fait, si leur longueur était exactement identique, l'octave serait un peu trop grande. Les musiciens de Guadalcanal n'ignorent pas cette loi acoustique et, pour obtenir une octave juste, ils coupent les tuyaux ouverts un peu plus courts que les tuyaux fermés. Quand le musicien souffle dans un tuyau fermé, une partie de la lame d'air pénètre également dans le tuyau ouvert correspondant. Il en résulte un enrichissement du timbre. En effet, l'acoustique nous enseigne que les tuyaux fermés à un bout ne produisent que les harmoniques impaires. Par contre, les tuyaux ouverts aux deux bouts donnent toutes les harmoniques, et comme leur son fondamental est une octave plus haut, il s'ensuit que leurs harmoniques 1 et 2 sont au niveau des harmoniques 2 et 4 que les tuyaux fermés ne peuvent produire. Le spectre sonore tracé par un Sonograph le montre : une flûte de Pan à tuyaux fermés doublés d'un rang de tuyaux ouverts permet d'obtenir une série harmonique complète, les harmoniques 1 à 5 étant les plus marquées.

Dans le cas des sifflets *pusu*, le timbre est déjà enrichi par le jeu simultané de plusieurs instruments et par le son à l'octave supérieure produit par les sifflets *kenge*. Ceci explique peut-être pourquoi les tuyaux ouverts des sifflets n'avaient pas été remplacés quand ils avaient été cassés ou perdus.

2. Ensemble de flûtes de Pan *rihe mumu* (A 1-5).



2. Pan-pipe ensemble *rihe mumu* (A 1-5).

CLOSED PIPES AND OPEN PIPES

The open pipes of pan-pipes and whistles sound an octave higher than the closed pipes. In fact, if their length were exactly the same, the octave would be a little too great. The musicians of Guadalcanal are aware of this law of acoustics and, to get a perfect octave, they cut the open pipes a little shorter than the closed ones. When the musician blows into a closed pipe, part of the shaft of air also goes into the corresponding open pipe, resulting in an enriched timbre. Indeed, acoustics teaches us that pipes closed at one end produce only odd-numbered harmonics. On the other hand, pipes open at both ends give all the harmonics, and since their fundamental tone is an octave higher, it means that their first and second harmonics are on the level of the second and fourth harmonics that the closed pipes cannot produce. The sound spectrum charted by a Sonograph shows this: a pan-pipe of closed pipes doubled by a row of open ones can produce a complete harmonic series, harmonics 1 to 5 being the most pronounced.

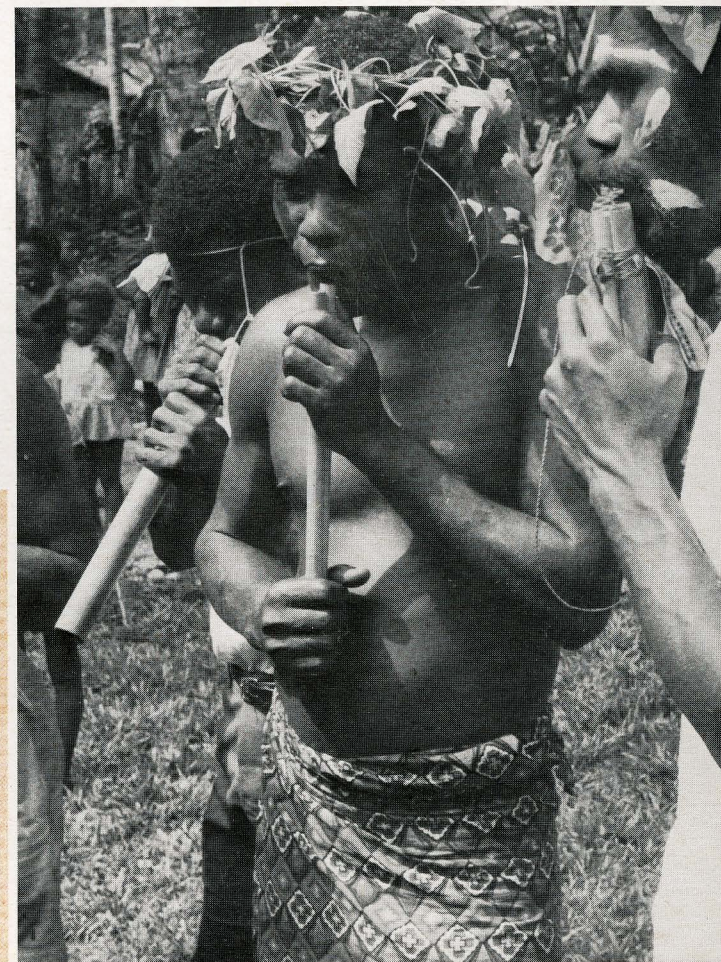
In the case of the whistles *pusu*, the timbre already is enriched by the simultaneous playing of several instruments and by the tone an octave higher of the whistles *kenge*. This explains perhaps why the lost or broken open pipes of the whistles have not been replaced.

6 à 12. Chants de femmes, *rope*.

Le terme *rope* désigne à Guadalcanal et à Savo une ronde rythmée par le bruissement de sonnailles attachées aux pieds, mais les femmes de la région de Honiata chantent sans danser et sans s'accompagner de sonnailles. Les chants *rope* étaient exécutés pour les mêmes circonstances que les pièces de l'ensemble de flûtes de Pan, mais également en dehors de toute fête, pendant le travail collectif dans les jardins.

Les solistes chantent avec une puissance extrême ; leur voix est dépourvue de tout vibrato. Pourtant, aucun effort n'est visible sur le cou et le visage. Dans les chants sans paroles, on ne peut distinguer visuellement les deux solistes des autres femmes qui chantent à voix basse un bourdon. L'émission vocale pure et pénétrante des solistes n'est pas sans rappeler la sonorité de l'ensemble de flûtes de Pan. L'absence de paroles dans la majorité des chants renforce encore l'impression d'un emploi tout instrumental de la voix humaine. D'ailleurs, les chants sont composés, comme les pièces de flûtes de Pan, en imitant

3. Une trompe *mbangaru*, un sifflet *pusu*, une flûte de Pan *rihe* (A 1-5).



3. A trumpet *mbangaru*, a whistle *pusu*, a pan-pipe *rihe* (A 1-5).

6 to 12. Women's songs, *rope*.

The term *rope* in Guadalcanal and Savo designates a round rhythmically accompanied by rattles attached to the feet, but the women of the Honiata region sing without dancing and without the accompaniment of rattles. The songs *rope* were performed in the same circumstances as the pieces by the pan-pipe ensemble, but also outside a festive context, during communal work in the gardens.

The soloists sing with great power in voices completely without vibrato. But no effort is visible in the throat or the face. In the songs without words, one cannot visually distinguish the two soloists from the women singing a drone in subdued voices. The pure and penetrating vocal production of the soloists is somewhat reminiscent of the sonority of the pan-pipe ensemble. The absence of words in the majority of the songs reinforces the impression of instrumental use of the human voice. Furthermore, the songs are composed, like the pan-pipe pieces, by

les sons de la nature ou les bruits produits par l'homme, comme le montrent les titres des pièces se référant à des cris d'oiseaux, des pleurs de femmes, des cris d'hommes pour appeler des porcs...

6 : *Ratsi rope*, « Commencer le rope ».

7 : *Sale mana oolo sale*.

La signification précise de ces mots, sans cesse répétés, n'est pas connue des chanteuses qui pensent qu'il s'agit d'un langage archaïque. Elles émettent l'hypothèse d'un rapport avec l'expression *sale sinae*, « visiter un marché », allusion au marché traditionnel où les gens de l'intérieur de l'île échangent avec les gens de la côte des tubercules contre du poisson.

8 : *Manu mbulau*, nom d'un petit oiseau noir et blanc.

9 : *Tsivi*, nom d'un petit oiseau multicolore.

10 : *Tsomimbolo*, « Cri pour appeler un porc ».

11 : *Kigho*, « Mégapode » (espèce de poule sauvage).

Kigho re koe kigho; *mana kigho re mate sia*. « Le mégapode, parler au sujet du mégapode ; pour tuer le mégapode. »

12 : *Nginga ngere Keke*, « Pleurs de Keke » (Keke : nom d'une femme).

Hihinda par Sylvia Saghorekao (6, 7), Mariluisa Kavetaulaka (8, 10), Maria-Josepo Kaveana (9), Sabina Seso (11, 12); *tumuri* par Sabina Seso (6, 7, 10), Maria-Josepo Kaveana (8, 11), Mary Sela (9), Sylvia Saghorekao (11); *ngungulu* par dix femmes.

4. Les femmes chantant le *rope*; au premier rang, au milieu, les deux solistes (A 6-12).



4. Women singing the *rope*; the two soloists are in the center of the first row (A 6-12).

imitating the sounds of nature or the noises made by man, as shown by the titles of pieces referring to bird calls, women crying, men calling the pigs...

6: *Ratsi rope*, "Begin the rope".

7: *Sale mana oolo sale*.

The precise meaning of these words, repeated over and over, is not known by the singers, who think they come from an archaic language. They offer the hypothesis that they have something to do with the expression *sale sinae*, "to visit a market", an allusion to the traditional market where people from the interior exchange their tubers for the fish of the coastal dwellers.

8: *Manu mbulau*, the name of a small black-and-white bird.

9: *Tsivi*, the name of a small multicolored bird.

10: *Tsomimbolo*, "Shout for calling a pig".

11: *Kigho*, "Megapode" (a kind of wild chicken).

Kigho re koe kigho; *mana kigho re mate sia*. "The megapode, talking about the megapode; killing the megapode."

12: *Nginga ngere Keke*, "Keke's weeping" (Keke: a woman's name).

Hihinda by Sylvia Saghorekao (6, 7), Mariluisa Kavetaulaka (8, 10), Maria-Josepo Kaveana (9), Sabina Seso (11, 12); *tumuri* by Sabina Seso (6, 7, 10), Maria-Josepo Kaveana (8, 11), Mary Sela (9), Sylvia Saghorekao (11); *ngungulu* by ten women.

FACE B

MUSIQUE DE SAVO

Savo est une petite île volcanique de sept kilomètres de diamètre, se trouvant à vingt kilomètres au large de la pointe nord-ouest de Guadalcanal. Elle compte environ quinze cents habitants dont la langue autochtone, le savosavo, est l'une des rares langues non-austronésiennes (quelquefois nommées « papoues ») du jeune Etat des Iles Salomon. Beaucoup de gens de Savo ne parlent plus cette langue autochtone, mais seulement une langue de type mélanésien comme celle de la côte nord-ouest de Guadalcanal, ou celle de Nggela, un groupe d'îles à quarante kilomètres au nord-est de Savo. Avec ces grandes îles, les habitants de Savo ont toujours entretenu des relations en s'y rendant en pirogues, quelquefois pour une tournée musicale. La langue autochtone est probablement l'aspect de la culture par lequel le peuple de Savo se distingue le plus des habitants des grandes îles voisines. La musique, en tout cas, est étroitement apparentée à celle de Guadalcanal, et la terminologie musicale elle-même emprunte des mots aux langues mélanésiennes voisines. Cependant, à la différence de Guadalcanal où il existe des ensembles de flûtes de Pan, la musique traditionnelle de Savo est exclusivement vocale. Le mot *linge* (apparemment emprunté à la langue de Nggela), recouvre tous les types de chant dont certains peuvent être dansés, *dele*. Ce dernier terme désigne aussi bien la danse en cercle ou en plusieurs colonnes que la danse assise où les seuls mouvements sont ceux de la moitié supérieure du corps.

Tous les types de chant représentés sur cette face pouvaient être exécutés lors des fêtes organisées par le dirigeant politique traditionnel (sauf la berceuse, bien entendu) : lancement d'une pirogue, construction d'une maison, tournée musicale, célébration d'une naissance ou d'un mariage. Le *lalaa*, en outre, était chanté à l'occasion des veillées funèbres et des funérailles commémoratives.

Les enregistrements ont été effectués à Panueli (pages 1, 6 et 7, avec des chanteurs principalement de ce village; pages 2 et 3, avec des chanteuses de Sesepe; page 4, avec des chanteuses de Pagopago) et à Pagopago (page 5).

1. Chant *lalaa*. Chœur mixte.

Vinango, « Voyage en pirogue ».

Le *lalaa* peut être indifféremment chanté par un chœur

SIDE B

MUSIC OF SAVO

Savo is a small volcanic island, 4 miles in diameter, situated 12 miles off the northwest point of Guadalcanal. It has about 1,500 inhabitants whose autochthonous language, Savosavo, is one of the few non-Austronesian languages (sometimes called "Papuan") of the young state of the Solomon Islands. Many of the people of Savo no longer speak this autochthonous tongue, but only a Melanesian language like that of the northwest coast of Guadalcanal, or that of Nggela, a group of islands 25 miles northeast of Savo. The inhabitants of Savo have always maintained relations with these larger islands by traveling to them in canoes, sometimes on a musical tour. The autochthonous language is probably the cultural aspect of the Savo people that most distinguishes them from the inhabitants of the large neighboring islands. In any case, the music is closely related to that of Guadalcanal, and the musical terminology itself borrows words from neighboring Melanesian languages. But unlike Guadalcanal, with its pan-pipe ensembles, the traditional music of Savo is purely vocal. The word *linge* (apparently borrowed from the Nggela language) covers all types of songs, some of which may be danced, *dele*. This term designates dancing in a circle or in several columns as well as the sitting dance in which the only movements are those of the upper part of the body.

All the types of song on this side could have been performed on the occasion of feasts organized by the traditional political leader (except, of course, the lullaby): the launching of a canoe, building of a house, musical tour, celebration of a birth or marriage. The *lalaa*, in addition, was sung on the occasion of wakes and commemorative funeral feasts.

The recordings were made at Panueli (bands 1, 6 and 7 with singers mainly from this village; bands 2 and 3 with singers from Sesepe; band 4 with singers from Pagopago) and at Pagopago (band 5).

1. Song *lalaa*. Mixed chorus.

Vinango, "Canoe voyage".

The *lalaa* may be sung by male, female or mixed chorus.

d'hommes, un chœur de femmes ou par un groupe mixte. Ici, la voix *nyagogu* est chantée par un homme soutenu par six femmes, la voix *buringa* par un deuxième homme, tandis que la voix *salanguru* est chantée par un groupe d'hommes.

Le texte de cette pièce, dont le titre est « Voyage en pirogue », se réfère à un voyage à Nggela, avant lequel les gens déterrent des œufs de mégapode sur la plage pour les offrir à leurs hôtes.

Nyagogu par Are Petero, *buringa* par Alan Lugha.

2 et 3. Danse assise des femmes, *vivi*.

Seize femmes chantent, assises, en faisant des gestes avec les bras. Deux femmes portent à la main droite des sonnailles de coques d'amandes. La première strophe est chantée sans gestes et sans accompagnement de sonnailles. Des battements de mains marquent le début des strophes et la fin de la pièce.

2 : *Segela ragili*, « Tirer sur le front ».

Le titre de cette pièce, chantée la bouche fermée, se réfère aux gestes des chanteuses qui miment l'action de se peindre le front avec de la chaux.

3 : *Ovi udu goe*, « Oh, mon ami ! ».

Le sujet des paroles de ce chant est la rencontre d'un jeune homme et d'une jeune fille qui parlent d'échanges de présents : noix d'arec à chiquer avec des feuilles de bétel, galettes de tubercules et monnaie de coquillages.

Nyagogu par Heleni Kogasi, Rosina Pisu, Simonia Kovana, Clera Pasu; *buringa* par Maria Paula, Luisa Ipu; *salanguru* par neuf femmes.

4. Chant de femmes, *rope*.

Gelegele kuli, « Regardez en avant ! ».

Dansé sous forme d'une ronde à l'occasion d'une fête, le *rope* peut être chanté pour le simple divertissement, sans danse : c'est le cas ici. A la fin de chaque strophe, on entend une femme chanter un son à l'octave supérieure du bourdon du chœur; c'est ce qu'on appelle « pleurer » (*geregere*).

Les paroles du chant se réfèrent à une tournée musicale au cours de laquelle les participantes regardent en avant pour chercher le signe d'un accueil bienveillant.

Nyagogu par Annet Sola, *buringa* par Janet Piu, *geregere* par Serah Tangikoba, *salanguru* par sept femmes soutenues par cinq hommes.

Here the *nyagogu* part is sung by a man, supported by six women, the *buringa* part by a second man, while the *salanguru* part is sung by a group of men.

The text of this piece, "Canoe voyage", refers to a trip to Nggela, before which the people dig up megapode eggs on the beach as gifts for their hosts.

Nyagogu by Are Petero, *buringa* by Alan Lugha.

2 and 3. Sitting dance for women, *vivi*.

Sixteen women sing, seated, making gestures with their arms. Two women have almond-husk rattles in their right hands. The first stanza is sung with neither gestures nor rattle accompaniment. The clapping marks the beginning of stanzas and the end of the piece.

2: *Segela ragili*, "Stroking the brow".

The title of this piece, sung with closed mouths, refers to the gestures of the singers, who imitate the action of painting their brows with lime.

3: *Ovi udu goe*, "Oh, my friend!".

The subject of the words of this song is the meeting of a young man and young woman who speak of an exchange of presents: areca nuts to chew with betel leaves, tuber puddings and shell money.

Nyagogu by Heleni Kogasi, Rosina Pisu, Simonia Kovana, Clera Pasu; *buringa* by Maria Paula, Luisa Ipu; *salanguru* by nine women.

4. Women's song, *rope*.

Gelegele kuli, "Look ahead!".

Danced in the form of a round, for a feast, the *rope* may be sung without dancing as a simple divertissement, which is the case here. At the end of each stanza, one woman can be heard singing a tone an octave higher than the choral drone; this is called "crying" (*geregere*).

The words of the song refer to a musical tour during which the participants look ahead for signs of welcome.

Nyagogu by Annet Sola, *buringa* by Janet Piu, *geregere* by Serah Tangikoba, *salanguru* by seven women backed by five men.

5. Berceuse, *nyuba nunuli*.

La chanteuse de la voix *nyagogu* demande au bébé de ne pas pleurer et de ne pas avoir peur, bien qu'elle ne possède pas de bras pour le porter ni de jambes pour se promener avec lui. C'est le chant de la « femme-serpent », dont le thème est connu également ailleurs aux Iles Salomon. La voix *buringa* rejoint périodiquement le bourdon de la voix *salanguru* qui intervient tout au long de la pièce (et pas seulement en fin de strophes). Une quatrième femme émet rythmiquement une sorte de sifflement appelé *susu*.

Nyagogu par Janet Piu, *buringa* par Serah Tangikoba, *salanguru* par Mary Gheghe, *susu* par Senoveva Lolo.

6 et 7. Danse assise, *silaru*.

Le *silaru* est une danse exécutée ici par des hommes et des femmes assis sur un rang et chantant la voix *salanguru*. Trois hommes tiennent dans la main des sonnailles. Les deux chanteurs solistes, *nyagogu* et *buringa*, sont assis en face du rang des danseurs qui, serrés les uns contre les autres, se claquent périodiquement des mains leurs jambes et font de la main gauche des gestes pendant qu'ils tiennent avec la droite l'épaule droite de leur voisin de droite. Ensuite ils changent de mains. On distingue à l'intérieur de la voix *salanguru* deux ou trois femmes qui chantent *itere bale*, marquant ainsi la fin d'une strophe. Le chant est rythmé par les sonnailles et le halètement des hommes appelé « grognement » (*ngurunguru*), ce dernier étant quelquefois annoncé en début de strophe par un *r* roulé appelé « signe » (*padapada*) qui annonce aussi le cri final. Selon les chanteurs, le nom *silaru* signifie « œufs tombants » et fait référence aux mégapodes qui laissent tomber les œufs dans leurs nids creusés sur la plage.

6 : *Buzubuzu*, « Cueillir les fruits de l'arbre à pain ».

Après la strophe initiale concernant les œufs et la danse de joie qu'exécutent les voyageurs après avoir fait le commerce des œufs sur l'île de Nggela, les paroles du chant se réfèrent à l'arbre à pain sur lequel les hommes grimpent pour cueillir les fruits.

7 : *Jejere dukuli*, « Couper de petits bambous ».

Dans le texte de ce chant, il est question d'aller couper des bambous sur la montagne.

Nyagogu par Are Petero, *buringa* par Harry Nangiro, *salanguru* par dix hommes et quatorze femmes.

5. Lullaby, *nyuba nunuli*.

The singer of the *nyagogu* part asks the baby not to cry or be afraid even though she has neither arms to carry it nor legs to stroll with it. It is the song of the "snake-woman", a theme also known elsewhere in the Solomons. The *buringa* part periodically joins the drone of the *salanguru* part, which intervenes throughout the piece (not only at the end of stanzas). A fourth woman emits a kind of rhythmic hissing called *susu*.

Nyagogu by Janet Piu, *buringa* by Serah Tangikoba, *salanguru* by Mary Gheghe, *susu* by Senoveva Lolo.

6 and 7. Sitting dance, *silaru*.

The *silaru* is a sitting dance performed here by men and women seated in a row and singing the *salanguru* part. Three men hold rattles in their hands. The *nyagogu* and *buringa* solo singers are seated facing the row of dancers who, squeezed close together, periodically slap their hands on their legs, gesture with their left hands, and with their right hands hold the right shoulder of the person to their right. Then they change hands. One can notice within the *salanguru* part two or three women who sing *itere bale*, marking the end of a stanza. The rhythm is set by the rattles and the gasping of the men, called "growling" (*ngurunguru*), this sometimes being announced at the beginning of a stanza by a rolled *r*, called "sign" (*padapada*), which also announces the final shout. According to the singers, the name *silaru* means "falling eggs", referring to the megapodes, which lay their eggs in nests dug on the beach.

6 : *Buzuburu*, "Gathering breadfruit".

After the initial stanza about the falling eggs and about the dance of joy performed by the voyagers after having traded eggs on the island of Nggela, the words of the song refer to the breadfruit tree, which the men climb to gather the fruit.

7 : *Jejere dukuli*, "Cutting small bamboo".

The words of this song are about going to cut bamboo on the mountain.

Nyagogu by Are Petero, *buringa* by Harry Nangiro, *salanguru* by ten men and fourteen women.

ILES SALOMON

Archipel dans l'Océan Pacifique du Sud-Ouest.

30.000 km² de terre ; 200.000 habitants.

Population autochtone : mélanésienne (96 %), polynésienne (4 %).

Environ 80 langues vernaculaires.

Langue véhiculaire : Pidgin English.

Langue officielle : anglais.

Depuis 1893, protectorat anglais.

Capitale : Honiara.

Indépendance : 7 juillet 1978.

Religions traditionnelles : culte des ancêtres (aujourd'hui, moins de 5 % de la population).

Christianisme à partir de la fin du XIX^e siècle : Eglises catholique, anglicane, et différentes Eglises évangéliques.

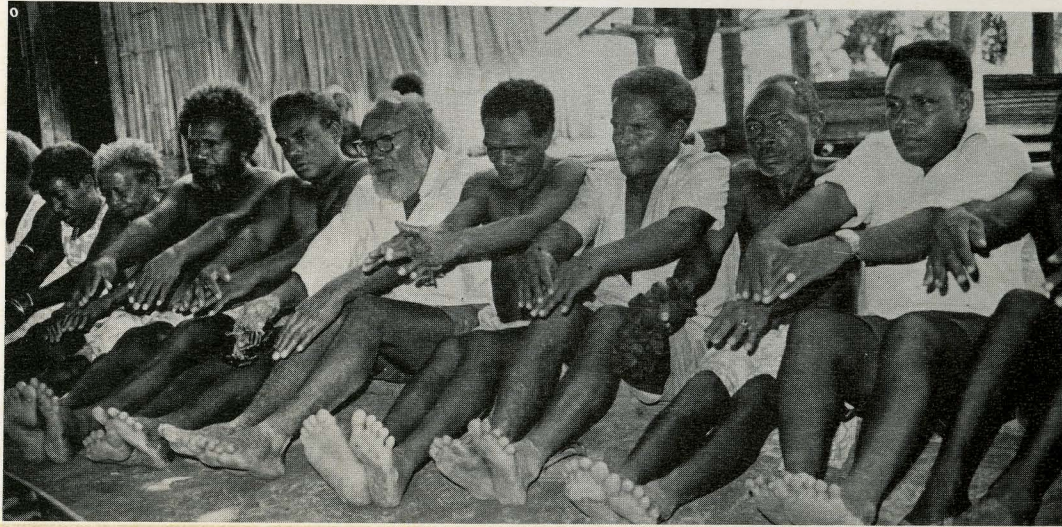
Musiques les plus populaires d'aujourd'hui :

chorals protestants ;

musique néo-polynésienne avec guitare et ukulélé ;

musique pop anglo-saxonne.

5. Gestes de la danse assise *silaru* (B 6-7).



5. Gestures of the sitting dance *silaru* (B 6-7).

SOLOMON ISLANDS

Archipelago in the southwest Pacific Ocean.

11,500 square miles of land; 200,000 inhabitants.

Autochthonous population: Melanesian (96%), Polynesian (4 %).

About 80 vernacular languages.

Lingua franca: Pidgin English.

Official language: English.

Since 1893, British Solomon Islands Protectorate.

Capital: Honiara.

Independence: July 7, 1978.

Traditional religions: ancestor cult (today, less than 5% of the population).

Christianity since the end of the 19th century: Roman Catholic, Anglican, and different Evangelical Churches.

Most popular music today:

Protestant chorales;

neo-Polynesian music with guitar and ukelele;

Anglo-American Pop music.

Les enregistrements ont été effectués en juillet 1974 (Guadalcanal) et en septembre 1974 (Savo),

par Hugo Zemp, au cours d'une mission

du Centre National de la Recherche Scientifique.

Nous remercions de l'aide qu'ils nous ont apportée le Musée et la Radiodiffusion des Iles Salomon,

ainsi que M. George Francis Tatea, alors représentant de Savo au Central Islands Council.

Publication de l'Equipe de Recherche 165 du C.N.R.S.,

Département d'Ethnomusicologie.

Laboratoire d'Ethnologie

du Musée de l'Homme,

Muséum National

d'Histoire Naturelle,

Paris (P) 1978.

Photo de couverture : Un joueur de flûte de Pan de l'ensemble *rihe mumu* (A 1-5).

The recordings were made in July 1974 (Guadalcanal) and in September 1974 (Savo) by Hugo Zemp

on field work for the Centre National

de la Recherche Scientifique.

We thank the Museum

and the Broadcasting Corporation of the Solomon Islands,

and Mr. George Francis Tatea,

then representative of Savo

on the Central Islands Council,

for their assistance.

Publication

of Research Group 165

of the C.N.R.S.,

Department of Ethnomusicology.

Laboratory of Ethnology

of the Musée de l'Homme,

Muséum National

d'Histoire Naturelle,

Paris (P) 1978.

Cover photo: A pan-pipe player of the ensemble *rihe mumu* (A 1-5).