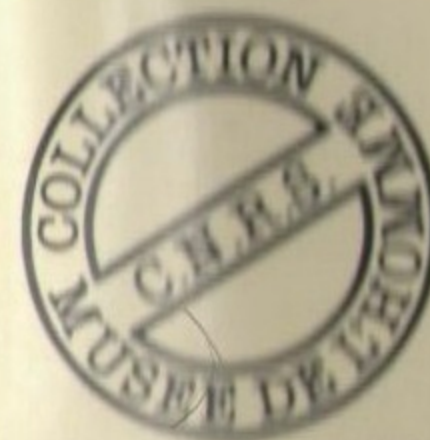


NOUVELLE SÉRIE DE DISQUES COMPACTS

Albanie. Polyphonies vocales et instrumentales	LDX 274897
Azerbayjan. Musique traditionnelle	LDX 274901
Flûtes du Rajasthan	LDX 274645
Ladakh. Musique de monastère et de village	LDX 274662
"Jüüzli". Jodel du Muotatal, Suisse	LDX 274716
Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kerala	LDX 274910
Polyphonies des Iles Salomon (Guadalcanal et Savo)	LDX 274663
Instruments de musique du monde	LDX 274675
Tchad. Musique du Tibesti	LDX 274722
Roumanie. Polyphonie vocale des Aroumains	LDX 274803
Bengale. Chants des « fous »	LDX 274715
Afghanistan. Chants des Pashai	LDX 274752
Chants Kanaks. Cérémonies et berceuses	LDX 274909
Polyphonies de Sardaigne	LDX 274760
Philippines. Musique des hautes-terres palawan	LDX 274865
République Centrafricaine. Musique de xylophones	LDX 274932

NEW SERIES OF COMPACT DISCS

<i>Albania. Vocal and Instrumental Polyphony</i>	LDX 274897
<i>Azerbaijan. Traditional Music</i>	LDX 274901
<i>Flutes of Rajasthan</i>	LDX 274645
<i>Ladakh. Monastic and Village Music</i>	LDX 274662
<i>"Jüüzli". Yodel of the Muotatal, Switzerland</i>	LDX 274716
<i>South India. Ritual Music and Theatre of Kerala</i>	LDX 274910
<i>Polyphonies of the Solomon Islands (Guadalcanal and Savo)</i>	LDX 274663
<i>Musical instruments of the World</i>	LDX 274675
<i>Chad. Music from Tibesti</i>	LDX 274722
<i>Rumania. Vocal Polyphony of the Arumanians</i>	LDX 274803
<i>Bengal. Songs of the "Madmen"</i>	LDX 274715
<i>Afghanistan. Songs of the Pashai</i>	LDX 274752
<i>Kanak Songs. Feasts and Lullabies</i>	LDX 274909
<i>Polyphonies of Sardinia</i>	LDX 274760
<i>Philippines. Palawan Highlands Music</i>	LDX 274865
<i>Central African Republic. Music for Xylophones</i>	LDX 274932



LE CHANT DU MONDE LDX 274 865

PHILIPPINES

MUSIQUE DES HAUTES-TERRES PALAWAN



PHILIPPINES

PALAWAN HIGHLANDS MUSIC



I. LA NATURE ET LES HOMMES, LA MUSIQUE ET LA SOCIÉTÉ (N.R.-M.)

Il y a quelques années, lors d'un de mes retours chez les montagnards palawan, je me suis rendue chez le *Pänghlmaq Swaq* pour assister à un mariage. Comme nous ne nous étions jamais rencontrés, il me posa des questions empreintes de courtoisie et de gravité. L'une d'elles me marqua : « Qu'est-ce qui est beau en pays palawan ? » me demanda-t-il. Nous étions en juillet 1978, je répondis « *gäbaq* », la grande forêt et « *Adat ät rurungan, Adat ät pägbagiq* », la tradition du groupe de voisinage, la coutume du partage. Cette pratique est une obligation morale, une éthique sociale élémentaire pour les Palawan. Ces deux remarques semblent très éloignées de la musique et pourtant nous y conduisent.

La forêt tout d'abord, cet univers d'une admirable luxuriance, longe les torrents, couvre les flancs de la montagne, en alternance avec jachères et rizières sèches : on la traverse quotidiennement pour se rendre d'un hameau à l'autre, pour aller chercher l'eau à la source ou à la rivière, pour aller travailler aux champs. Les hommes se déplacent avec

le coupe-coupe, la sarbacane et le carquois, les femmes avec une hotte et un couteau à lame tronquée. Les petites filles accompagnent leur mère ou restent à la maison pour garder les plus petits ; les garçonnetts accompagnent leur père ou, le plus souvent, évoluent en petites bandes de deux, trois, quatre amis, surveillent les champs en les protégeant des oiseaux quand le riz mûrit, chassent, pêchent et font la dinette au bord de l'eau, ou font voler les cerfs-volants quand vient le temps des abattis et des vents légers. C'est dans cet univers des grands arbres ou vivent tant d'oiseaux et de multiples insectes, les écureuils volants, les civettes, le pangolin, le varan, les singes et, la nuit, les engoulevents et les chauves-souris, qu'ils grandissent et évoluent tout imprégnés de bruissements, de frictions, de bourdonnements, de souffles, de sifflements et de chants.

On s'étonnera moins désormais d'entendre dans le répertoire palawan toute une musique liée au loisir, au délassement et à la contemplation sonore, musique pour luth *kusjapiq*, pour petite flûte *bäbäräk* et pour guimbarde *äruding*, qui imite ou suggère les chants des oiseaux, les stridulations des insectes, la

silhouette ou les manières de tous les animaux, et l'éventail si subtil des sons de la matière, je veux dire du feu, de l'eau, de la pluie en bruine ou en cascades, de l'eau de la rivière qui tourbillonne ou s'écoule, des vagues de la mer..., de la terre encore, sur laquelle on perçoit et on aime à distinguer le son du pas d'un visiteur sur terre battue, terre sèche ou terre mouillée, bruit du coupe-coupe dans sa fourre, friction de liane contre le tronc d'un arbre, bruits de l'air enfin, souffles des vents, respirations, balancements, tout est transposable en musique et en mots car le même principe idéophonique est à l'œuvre au niveau de la création lexicale et musicale.

Le deuxième trait, sociologique cette fois, que j'évoquais est la coutume du partage. Manifeste au niveau du quotidien puisqu'elle implique l'obligation de partager selon diverses modalités la nourriture entre voisins, elle trouve son expression la plus intense lors du *Tämbiläw*, fête du hameau, collective et annuelle, suivie ou précédée par la fête de boisson de la bière de riz *tinapäj*, dans un acte de Commémoration du Maître du Riz *Tamwäj ät Ämpuq ät Paräj*, que l'on doit réitérer durant un cycle de sept ans.

Tämbiläw est une action de grâce à des fins propiciatoires, elle clôt le cycle agraire quand vient, en décembre, la mousson de la « Constellation du Cocotier » (Scorpion) et que les variétés tardives de riz ont été moissonnées. Toute une nuit et tout un jour on fait cuire de grandes quantités de riz, le *minälmäl*, riz fermenté enveloppé dans des feuilles de courge, et le *lutlut*, riz gluant cuit avec du lait de coco dans des entre-nœuds de bambou, la nourriture-offrande, le *tämbiläw*. Les parents venant des hameaux voisins se rassemblent ainsi avec allégresse, il y a des jeux d'aspersion d'eau et de badigeonnage au charbon de bois et à la pulpe de coco : on souhaite ainsi que les pluies soient abondantes, les nuages noirs et le riz blanc. Cette cuisson collective est d'abord une offrande au Maître du Riz, et s'achève par une redistribution à tous les membres de la parentèle. Elle est aussi un repas rituel, une forme de vaste et abondant partage. Les montagnards accompagnent cette fête agraire par la musique des gongs, *basal*, qui a la fonction collective et religieuse d'établir un lien entre *Ämpuq*, le Seigneur-Maître, et plus particulièrement *Ämpuq ät Paräj*, et les hommes. La musique des gongs,

médiatrice avec les humanités d'une essence supérieure et divine, anime toute la fête nocturne de boisson de la bière de riz qui rassemble sous le toit de la grande maison de réunion du hameau une centaine d'invités. On joue des gongs la veille pour inviter à la ronde. On joue également des gongs lors de la mise en jarre du riz et de la levure *suwang*. Après quelques semaines, le jus fermenté tant apprécié est enfin prêt. Toute cette période de fermentation est accompagnée dans la journée parfois, mais plus souvent au crépuscule, par la musique des gongs car l'hommage de cette musique au Maître du Riz et le plaisir qu'il éprouve à son audition a, pense-t-on, un effet bienfaisant en retour sur la jarre et son contenu : la bière n'en sera que meilleure, plus fragrante, plus sucrée, plus alcoolisée. Et c'est avec une joie croissante que l'on joue des gongs jusqu'au jour choisi pour l'ouverture de la jarre, jour où l'intensité de la musique n'a d'égale que la gaieté de tous les hommes et de toutes les femmes, silhouettes frêles et gracieuses, qui arrivent dans leurs plus jolis atours, un brin de *ruruku*, la fleur magique et parfumée, piqué dans leurs chignons serrés. On mange très peu, voire pas du

tout, au cours de la fête, mais on boit beaucoup, deux par deux, aux chalumeaux de la jarre ouverte par une séance d'*ulit* où le chamane *bäljan* et son acolyte *gimbar* rendent visite au Maître du Riz et reviennent de ce Voyage ivres sur la terre pour avoir goûté à la jarre d'*Ämpuq*.

Seules les femmes exécutent le *taräk*, danse de percussion de la plante des pieds sur le plancher en lamelles de bambou, accompagnée par un léger balancement des bras tendus le long du corps ; dans un mouvement d'arrière en avant elles agitent des petits balais de feuilles plissées *silad*. Les hommes chantent les *karang ät siburan*, couplets de la jarre exprimant la courtoisie, le respect, l'invitation à boire, invoquant la présence du Maître du Riz et les délices d'une jarre aux effluves parfumées. L'orchestre des gongs ne cesse qu'au lever du jour. Les différents rythmes accompagnent l'ivresse croissante des invités, car ce soir là, il est bon, il est sain de s'être enivré. Les hommes s'invitent à jouer tour à tour de l'*agung* en tendant la mailloche et sans interruption la musique se développe, trépidante, inexorable. Ils apprécient discrètement la beauté des femmes et jamais

l'ébriété ne s'accompagne de violences (une amende prévue est annoncée), car c'est une soirée marquée par le sacré.

Une admirable évocation de la fête des gongs et de la boisson du *tinapäj* est le thème central de l'épopée *Kudaman* chantée par Usuj, (cf. page 12). Les *tul-tul* sont des chants épiques qui constituent un immense et émouvant répertoire dans la culture des « Hautes Terres ».

Mais il est une manière très différente de chanter, illustrée par les *karang ät kulilal*. Caractérisé par un « art de jouer ensemble » *mägibut*, les hommes du luth *kusjapiq* et les femmes de la cithare tubulaire *pagang*, cette musique accompagne un chant alterné entre hommes et femmes. Le *kusjapiq* peut atteindre des dimensions étonnantes (2,30 m). Il est sculpté dans le tronc de l'arbre *tägas*, au bois dur ; il a une sonorité subtile et douce. Il est un instrument masculin, tandis que la cithare en bambou est un instrument féminin. Le caractère exclusif et complémentaire de ces deux instruments qui jouent en duo, trio ou quartette, parfois en plus grande formation encore, symbolise le couple. L'homme oriente le col du luth vers la femme qu'il aime secrètement, et sans

la regarder lui adresse sa musique et ses couplets. La joueuse de cithare ferme le triangle des musiciens, et dans la pénombre de la grande maison ou dans les soirs de clairs de lune, suit, en une posture discrète, yeux baissés, jambes repliées sur le côté, cithare sur son giron dressé, la musique du luth sur lequel elle s'est préalablement accordée. Un membre de l'assistance peut répondre par un couplet et ainsi se déploient des chants alternés qui peuvent s'épanouir en une joute et durer toute la nuit. Ces poèmes chantés n'expriment pas la cour aux jeunes filles car la cour est très discrète, si elle a lieu. Les *karang ät kulilal* sont le plus souvent l'expression d'un amour passionnel et adultérin.

Un mythe, par une suite d'inversions primordiales, fait de ces deux instruments, le *kusjapiq* et le *pagang*, l'origine de l'apparition de deux plantes. Un homme et une femme, Nangäm, éprouvaient un tel plaisir à jouer ensemble qu'ils ne s'arrêtaient jamais. Les hommes les mirent en garde – un excès, quel qu'il soit, est condamnable dans l'idéologie palawan – mais sans se soucier de ces invitations à la modération ils ont continué avec ravissement et...

ont disparu ! Les hommes alors les cherchèrent et, levant la tête, les aperçurent là-haut sur la pleine lune. Le luth s'épanouissait en un grand arbre *tägas* (*Intsia bijuga*) tandis que la cithare tubulaire s'élançait en un svelte bambou *käwajan* (*Bambusa blumeana*).

II. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR LA MUSIQUE (J.M.)

Ainsi qu'il en est dans de nombreuses communautés musicales de l'Asie du Sud-Est, les instruments de musique les plus importants pour les Palawan sont ceux qui constituent l'ensemble des gongs, comprenant un, deux ou trois grands gongs à bosse suspendus, aux larges bords rabattus, une paire de gongs plus petits avec des bords étroits et un tambour tubulaire.

Le fait que les deux types de gongs soient suspendus est d'importance car les Palawan font de ces gongs suspendus une musique de ponctuation, de rythme et de couleur plutôt que de mélodie. Les grands gongs sont frappés avec des mailloches créant un son plus « lourd », « plein » par opposition au son plus « léger » et « métallique » produit

par de fins bâtonnets frappant l'arrête des gongs plus petits. Cette opposition de deux sortes de sonorités illustre l'une des maintes variations des gongs suspendus, et révèle en quoi une musique fondée sur la ponctuation et la couleur, dépourvue de toute mélodie, peut être d'un grand intérêt pour les Palawan. Les éléments musicaux tels que la syncope, l'alternance, la permutation, la colotomie, la métricité et la hiérarchie sont les traits caractéristiques de cette musique des gongs. Certains de ces éléments sont attestés dans la musique d'autres gongs suspendus accompagnant une mélodie comme dans le *Kulintang* de Mindanao et le *Gamelan* de Java.

Un autre aspect important est la présence de deux types d'échelles, *bägit* et *kulilal* sur le luth à deux cordes *kuspajiq*. Chacune a des fonctions sociales et musicales claires et distinctes. *Bägit* est une musique strictement instrumentale jouée sur une échelle pentatonique anhémitonique, afin de produire des sons liés aux éléments de la Nature, aux oiseaux, à tous les animaux ; tandis que *kulilal* est un poème d'amour chanté avec l'accompagnement du *kusjapiq* accordé sur une échelle pantatonique hémitonique. L'implication est la sui-

vante : les larges intervalles de l'échelle anhémitonique suggèrent des émotions différentes de celles que peuvent susciter les petits demi-tons dans l'échelle hémitonique. Ces attributs liés aux chants de la nature ou aux émotions d'amour sont dignes d'établir une comparaison avec les échelles *dinaladay* et *binalig* du *kusyapiq* des Magindanaon de Mindanao, et avec le *slendro* et le *pelog* dans la musique javanaise.

Un autre trait de la musique palawan concerne le système d'accord des échelles pour les deux flûtes, l'une à bague *bäbäräk*, l'autre à bandeau *suling*. La flûte à bandeau des Palawan est semblable aux autres *suling* que l'on trouve dans de nombreux groupes à Mindanao et dans les îles de l'archipel indonésien. Le premier trou est perforé au milieu de l'instrument représentant l'octave supérieure de la fondamentale. Le deuxième trou est mesuré par la largeur de deux doigts apposés à partir du premier trou ; le troisième avec la largeur de la paume de la main avec la largeur de deux doigts. Dans la flûte à bague *bäbäräk* après que le trou du milieu soit percé, les deuxième, troisième et quatrième trous sont mesurés avec une distance égale et perforés sur la face dorsale de l'instrument.

Les intervalles des échelles des deux flûtes dépendent du premier trou de jeu : l'octave. Ce qui est important dans ce système d'accord est le concept de cette octave. Il est aisé à mémoriser et à transmettre de génération en génération, perpétuant ainsi cette théorie musicale par les savoir-faire des hommes et non par des traités écrits. Un tel système est également à l'œuvre chez d'autres groupes à Palawan, à Mindanao, dans les Soulou et différentes parties de l'Indochine et de la Malaisie. Le *kulintang* des Palawan, consistant en huit gongs couchés horizontalement et en ligne droite, se trouve principalement sur le littoral et les îles de la côte occidentale. Il y a été apporté au cours de contacts avec les groupes Sama et Taosug de l'Archipel de Soulou. Les instruments d'accompagnements – des gros gongs à bosse suspendus et un tambour – emploient une technique semblable à celle utilisée dans le *basal*. Une liste complète des instruments de musique des montagnards inclut : un membranophone *gimbal*, deux cordophones *pagang* et *kusjapiq* ; trois idiophones, *sanang*, *agung* et *äruding* et deux aérophones *bäbäräk* et *suling*.

CHANTS D'AMOUR

(N.R.-M.)

Karang ät kulilal : « Ariettes kulilal »

Läpläp kulilal : « toucher kulilal », soit échelle kulilal

Les *kulilal* sont la forme lyrique d'expression des sentiments d'amour la plus récente. La forme ancienne chez les montagnards serait plutôt les chansons *läntigiq* ; mais les échanges culturels et commerciaux avec les groupes islamisés du littoral sont également anciens et les chansons *kulilal* et les chansons *tingga-jän* font partie de ces contacts interculturels de la Mer des Soulou.

Les *karang* sont des poèmes de deux, trois ou quatre vers formant une « strophe » de deux distiques. Les vers sont soumis à la règle d'un mètre heptasyllabique avec rimes et assonances. L'originalité de ces poèmes chantés est due autant à la langue elle-même qu'à la forme métrique qui la contraint. Cette langue – véritable mixage – est faite d'emprunts aux langues et aux dialectes des alentours : dialectes palawan, mais aussi langues tagale, et surtout « suluk » ou taosug ainsi que pullun mapun, une langue sama parlée par les Jama Mapun, la communauté islamisée originaire de

l'île de Cagayan de Sulu et installée depuis des siècles sur la plaine côtière et le littoral méridional de Palawan.

Ces emprunts lexicaux, par la qualité de leurs sons mêmes entraîne un changement de couleur plus séduisant pour l'oreille des montagnards. Les mots mêmes de ces chansons sont marqués par des distorsions, de permutations au niveau syllabique, phonologique, allant de pair avec une extrême simplification de la morphologie qui tend à effacer la syntaxe. Alors une langue plus intime se déploie et permet aux amoureux d'échanger des messages secrets d'une manière subtile.

1. *Kulilal ät pakpat ät manuk* :
« Ariette du caquettement d'une gélinotte »

1 luth : Mälä Δ ;

2 cithares : Antonita (voix) et Kalmia O.
Taruwän, 1983.

*Ha manuk tuwan sambag käw
päkalangan tä ba käw*
(Lala laha) *

Na sulatan ämbä käw bä
(Lala laha)

Na mägpanajam märajaw bä *

Na manuk-manuk limukän

(La la la)

Na pägpilinän tindukän

(Na ha la ha)

Monsieur le coq répondez donc
Pour vous je fais cette chanson

*

J'écris où êtes-vous donc ?
Flirtons de jolie façon

*

Mon pigeon émeraude
Fais ton choix en picorant

2. *Kulilal ni Barangajan* :

« Ariette de Barangayan »

1 luth : Samring Δ.

Taruwän, 1983.

Pièce interprétée au luth seul.

3. *Kulilal ät taw ät Suluk* :

« Kulilal des gens de Soulou »

2 luths : Lansäjro Δ (voix) ;

1 cithare : Kursina O.

Tabud, juin 1970.

*(hasi ka) hiluwad ko pasiko
lantikuwaj nabuko (kilala)*

*(ha inda) bang diq ka mägpanipo
hikäw tunggal atäj ko (kilala)*
(hila hilahala)

*(ho panjoq) jari sa panju
panjo kajmo tägsukoq (kilala)*
(hihilahaa)

*(hag sukoq) bangkäw tumuntum
landoq spawa pabajhoq (kilala)*
(hilaha)

*

*(Hun kitä) tahad na tipu
kitä mäglajam-lajam nasa*

*(kita nasa) isa mabut kinsum isa
isa butas na saraj kita*

*

*(ba hin) kasi ki kahimu
himu pangila kilahan mu (kilala)*
(hihala)

*(na han mu) misan hinahama ka
bjugit ko sabab mu (kilala)*
(hihilala)

*

Accoudée à genoux
Plus de nœud désormais
Si tu ne feins d'ignorer
Tu seras mon amour

*

Voici une pochette
Cette pochette est pour toi
Si tu te souviens de moi
Grâce à elle évente-toi

*

Je te laisse ignorer
Jouons jouons sans cesse
Un jour un jour viendra
Et nous serons séparés

*

L'amour que j'ai pour toi
Te donnera à penser
Devant père et mère
Un cadeau pour toi ferai

4. *Kulilal ät puguaq :*

« Ariette de la petite caille »

1 luth : Bunjag Δ (voix) ;
1 cithare : Lamuna O.
Kangrian, mars 1972.

Dans cette chanson, les traits remarquables sont les infimes variations de chaque vers, rendus par l'utilisation de glissando, pauses, mordants et permutations de sons. Deux vers font une ligne mélodique en incluant des mots dépourvus de sens qui font partie intégrale de la mélodie. Elle varie dans les contours et les permutations des sons selon les chanteurs, mais l'interlude instrumental est constant. En outre, la longueur de ces mélodies change. Bien que chaque vers ne contienne que sept pieds, la ligne mélodique est en général plus longue que les sept syllabes à cause précisément de l'ajout de ces syllabes dépourvues de sens et de ces pauses.

Njug duwang käpuhun
Njug duwang käpuhun

*

Kila kila ku nä
Kila kila ku nä

*

Tambang in mäbatu
Tambang in mäbatu

*

Tägperara mätampar
Tägperara mätampar

*

Ijare mägpasjal lang
Ijare mägpasjal lang

*

Kusa in siqabot
Kusa in siqabot

*

Si maladjan manahot
Si maladjan manahot

Deux jolis troncs de palmier
Deux jolis troncs de palmier

*

Certes je les connais
Certes je les connais

*

Un barrage de pierres
Un barrage de pierres

*

Je n'ai qu'à m'y rendre à pieds
Je n'ai qu'à m'y rendre à pieds

*

Et je m'y suis rendu
Et je m'y suis rendu

*

Gracile jeune-fille
Gracile jeune-fille

5. *Kulilal ni Ligal :*

« Ariette de Ligal »

1 luth : Ligal Δ (voix).
Kangrian, juillet 1978.

Ce chant, enregistré alors que Usuj se mourrait dans sa petite mesure en amont n'a pu être transcrit et traduit en intégrale ; je n'ai jamais revu Ligal qui était de passage. Sa voix est caractéristique du littoral : sonore, éclatante.

6. Solo de cithare en bambou : *pagang*

Kulnaj O. Bungsud, 1972.

Les huit ou neuf cordes du *pagang* sont accordées sur le *kusjapiq*. Le *pagang* emploie des notes ornementales semblables à celles du *kujapiq* bien que la technique pour jouer l'instrument ne soit pas la même. L'interprète pose verticalement le tube de bambou sur son giron et pince les cordes face à elle avec son pouce et deux doigts de la main gauche. Le main droite utilise le pouce et les trois doigts pour pincer les cordes de la partie frontale ou dorsale de l'instrument.

7. *Kulilal ni Mänisi :*

« Ariette de Mänisi »

1 luth : Samring Δ (voix),
1 cithare : Antonita O (voix).
Taruwän, juin 1983.

O *Kami nägkasi*

tagnaq kami nägkasi

sibi-sibi paq kami

La - la - la

*

Δ *La la a mäsakit nä uhu ku*

Hi la la la la la

sakit dämdam kaniju

*

O *Na ingatan ku atsa*

bang mälalaj una

Hana na

O Nous nous aimions...

Jadis nous nous aimions

Jeunes encore nous étions

*

Δ Douleurs dans ma tête

Mon souvenir est douleurs

*

O Présentiments j'aurai

Si nous nous éloignons

LA PETITE MUSIQUE DES CHOSES

8. Pièces pour luth à deux cordes :

kusjapiq, par Mandun.

Läpläp bägit : « toucher oiseau », soit échelle oiseau

Les diverses parties du luth *kusjapiq* sont désignées par des termes se référant au corps humain et plus particulièrement au corps masculin : *ulu* la tête, *däbdäb* la poitrine, *duruq* les seins que sont les frettes, *utin* le penis, *balibang* les hanches et *ipus* la queue sur laquelle l'instrument repose à même le sol ou sur le plancher de la maison. Le long col appelé *tawil* est relié à la caisse de résonance *ruwang* par une oreille *talinga*. Un couverche *tanglak* sous la caisse est perforé avec des trous en forme de rectangles ou d'étoiles.

Il y a 2 cordes *dälas* ou *kawat*. La corde mélodique *säningän* (<*säning* : « l'aigu ») à six frettes fixés avec de la cire d'abeille *kälulut* à leur place précise sous la corde. Ces frettes sont disposés selon deux types d'échelle : *bägit* et *kulilal*. La corde mélodique repose sur un pont *upuq* « grand-père » qui est légèrement plus élevé que les six frettes. Le bourdon *lämbägän* (<*lämbäg* : « le son bas ») n'a pas de frette et produit un son

unique. Le son obtenu en pinçant le bourdon et la corde mélodique sans appuyer sur un frette quelconque donne le *tubag kätäng*, la note de base qui permet « d'accorder » *tubag* les autres hauteurs de l'échelle « oiseau ».

a) *Siniliran ät Bungäw* :

« La danse du démon Bungäw »

Bungäw est un ogre à l'énorme tignasse affublé de quatre dents semblables à des haches. Les falaises et les précipices sont sa demeure. Il s'irrite quand les hommes abattent les arbres sur son territoire et les frappe avec sa barre de fer. Le mal provoqué par ce démon cannibale peut entraîner la mort de la victime. Par ailleurs les *silad* sont des ornements de feuilles ou d'herbes plissées, gracieux petits fouets, que les femmes balancent en dansant. Les puissants chamanes d'autrefois ont perçu les bruissements des *silad* que le démon *Bungäw* agitait en dansant et ils les ont transposés au *kusjapiq*.

b) *Bujägsäg* :

« L'oiseau mangeur de baies »
L'ancêtre chassait. Il vit un petit oiseau jaune *bujägsäg* (*Zosterops*), il le tira à la sarbacane, mais l'oiseau s'envola à la cime d'un arbre et il chanta : « *sangkari-tan ku mäna täjän näsugat ät basläj* » (« je

l'ai échappé belle, la flèche a failli me toucher »). Les ancêtres ont transposé ces paroles au *kusjapiq*.

c) *Iräng* : « Le chien »

Cette pièce suggère le compagnon du chasseur. Les Palawan ont des chiens pour la chasse aux sangliers. Le chien est un animal familier que l'on traite plutôt rudement dans les Hautes-Terres et que l'on peut manger.

d) *Linuwajan* :

« Le balancement au faite des arbres »

Un homme mourut. Son frère monta à la cime d'un arbre pour cacher son chagrin. Il se balançait et il chanta : « *mäglu-waj-luwaj ku duqut dibwat ät kaju* » (« je me balance au faite de l'arbre »). Le père transposa ces paroles au *kusjapiq*. C'est une composition récente.

e) *Ärindanum* :

« La mouche verte nécrophage »

Cette mouche mange les yeux des cochons morts et pond des œufs sur le lobe oculaire. Jadis un sanglier aperçut un piège et refusa d'avancer. La mouche se balançait sur le piège afin de lui prouver que ce n'était qu'une liane. Alors la tête s'avança. Il se prit au piège et la mouche s'écria : « *salamat ! Turidan ku nä mata mu, kanän ku nä*

ge – par la petite flûte *bäbarak*.

ikav » (« merci ! Sur ton œil je laie mes œufs, je vais te manger »). Un ancêtre l'entendit, et de retour chez lui, transposa ces paroles en musique.

f) *Linängkjan ät taw ät Käkajuwan* : « Les Hommes de la Forêt pilent »

Les « Hommes de la Forêt » sont des Invisibles *Säqitan*. Ils pilent le riz de leur repas. C'est le son alterné des pilons dans le mortier qui est imité par le *kusjapiq*. Seuls les puissants chamanes de jadis avaient la faculté de percevoir ces bruits des Invisibles.

g) *Kabäg* : « La roussette »

Un ancêtre s'était placé au pied de l'arbre *binuwang* (variété de ficus) afin d'abattre les chauves-souris avec sa gaule. Il entendit leurs multiples bruits et préféra rentrer chez lui pour les transposer sur son luth.

h) *Sapäd ät Sämurüq* :

« L'oiseau couturier de Sämurüq »

Labät du hameau de *Tawläj* a entendu chanter l'oiseau *sapäd* (*Orthomus cucullatus*) de *Sämurüq*, en aval dans la vallée de l'*Amas*. Il est le seul à percevoir des chants si variés : la plupart des hommes n'entendent que *sakwit-sakwit*. Il les transposa au luth. C'est une composition récente.

tours.

i) *Tänguk* : « Le loriot »

Un ancêtre a entendu jadis les multiples chants de cet oiseau (*Oriolus xanthonotus*) qui a une origine humaine. Il les transposa au *kusjapiq*. De nos jours l'oiseau n'a plus que deux cris qui sont de mauvais augure.

9. Pièces pour guimbarde : *äruding*

par Mäsinu.

Tout comme le luth, la guimbarde qui est battue par un doigt (au lieu d'être tirée par une corde) émet des sons suggérant la nature.

a) *Tänguk* : « Le loriot » (cf. 8-i)b) *Dänglät ät binsag* :

« Friction de la liane *binsag* »

Le *binsag* est une liane qui a l'aspect du bambou (*Dinochloa*). On l'effile en brins dont on tisse les hottes. Le mot *dänglät* est un idéophone qui suggère le bruit de friction de la liane contre l'arbre agité par le vent. La pièce pour guimbarde est une transposition de ce son.

c) *Linggäwung* :

« Le charançon des palmiers »

Ce coléoptère se loge dans le tronc du palmier dont on vient d'extraire la moëlle. Les enfants en sont friands, ils le capturent et le font griller. C'est le bruissement de ses élytres que les Pala-

wan imitent avec la guimbarde.

d) *Ämbähawän* : « La colombe »

La pièce pour guimbarde imite cet oiseau (*Columba vitiensis*).

e) *Lumalibang* :

« L'oiseau siffleur à tête rouge »

D'après un mythe, cet oiseau siffleur (*Macronus ptilosus*) a une origine humaine. Oiseau de mauvais augure, son chant annonce qu'il y a mort d'homme au loin.

f) *Älupjan* : « Le scolopendre »

Le scolopendre mord avec ses dents et pique simultanément avec le dard de sa queue. La tradition dit qu'un ancêtre entendit ses paroles au bord du chemin : « Je mords et je pique quiconque passe près de moi ». D'après les Palawan, la pièce pour guimbarde est très suggestive des deux blessures.

g) *Talitali tinuwaran* :

« Cri d'arbre se déchirant »

La tradition raconte qu'un ancêtre, lors des abattis, avait entendu les mots de l'arbre *tägas* qui se déchire : « *tali-tali* » et il les transposa à la guimbarde.

10. Pièce pour petite flûte à bague : *bäbäräk*

Lumalibang : « L'oiseau siffleur à tête rouge » (cf. 9-e).

ÉPOPÉES : TULTUL

(J.M. et N.R.-M.)

11. *Mämiminbin* : épopée (extrait)

Le 10 novembre 1971, à Bungsud, Mäsinu a chanté cette épopée une demi-nuit durant. Il n'avait que 28 ans. Le texte est centré sur le thème du mariage préférentiel entre deux frères et deux sœurs, doublé d'un thème à référence mythique : l'interférence des sept Frères Tonnerre. Le chant s'ouvre sur le départ du héros : quittant sa demeure, en quête d'une épouse au loin, il fait don à ses sept petits pigeons mascotte d'un arbre couvert de fruits mûrs. Les oiseaux le mettent en garde contre une quelconque action violente dans cette tentative de mariage. Néanmoins, le héros tentera de s'emparer par la force d'une femme rencontrée à la source d'une rivière... Deux lignes mélodiques caractérisent le premier dialogue entre le héros et les sept *Balud*. Il s'agit d'une musique syllabique dont la note d'attaque ou la note finale de chaque thème, ainsi que les variations d'ornementation que nous pouvons percevoir, sont autant d'indices des personnages chantés par le barde. La voix du barde est suivie – avec un léger décalage – par la petite flûte *bäbäräk*.

MÄMIMINBIN-PIGEONS

« Oh, dit-il, mes Pigeons, j'ai quelque chose à vous dire.

Voici longtemps déjà que je ne m'égaye pas en ce monde, je ne vous en ai pas encore soufflé mot. »

« Quant à moi, il se peut que je ne puisse plus supporter en mon for intérieur (cette solitude).

Il est bon que je vous informe les premiers que je pars à la recherche d'une personne qui s'occupe de ma maison et que je n'ai plus à m'en soucier. »

« Toutefois, ajouta-t-il, mes Pigeons ne vous dispersez pas ; attendez-moi simplement car vous pourriez faire la rencontre d'un Malfaisant. »

« Mes retrouvailles avec vous risquent de retarder car il se peut que j'aie vraiment très loin. »

PIGEONS-MÄMIMINBIN

« Certainement Maître », lui dirent en retour les Pigeons.

Quant à nous nous n'aurons plus de compagnon, il est évident que tu nous quittes...

C'est possible, nous te donnons notre accord, toutefois ne t'empare pas de l'épouse d'autrui, car ce serait mal que l'on en parle au loin et dans les alentours. »

« Quant à nous, nous ne pouvons être tes compagnons.

Si seulement nous avions apparence humaine nous saurions bien nous comporter au loin. »

« Mais nous n'avons pas un aspect humain.

Sois prudent, dirent-ils, et de plus ne prends personne de force. »

MÄMIMINBIN-PIGEONS

« Mes Petits Pigeons je ne peux vous en faire la promesse, c'est mal aux yeux d'Ampuq.

Mais attendez-moi donc », dit-il.

Il prit sa ceinture tablier de sept brassées

Il s'en ceignit en l'instant, comme s'il ne faisait qu'un tour, elle a l'aspect d'un papier collé, il prit également son turban de sept brassées et le noua instantanément, il semblait ne faire qu'un tour.

Il prit son kris et le mit dans sa fourre, instantanément

Alors le jeune Mämimimbin prend l'aspect d'une jeune pousse de bananier.

Il s'empare de sa lance ciselée, « Petits Pigeons je vais vraiment me mettre en route, mais n'allez pas de ci de là, voici des fruits de baribidan.

Comment est-il ce baribidan ?

Il semble danser sur la plateforme d'entrée (de sa maison).

C'est un arbre si élevé qu'une plateforme latérale (serait nécessaire pour l'abattre).

Les fruits ont la densité des nuages

Pas de fruits verts mélangés, ils sont tous mûrs à point

Quand Mämimimbin se mit à descendre, la rampe de l'escalier lui fit escorte...

12. Kudaman : épopée (extrait)

Cette épopée fut chantée par Usuj, un chamane respecté, et le barde le plus célèbre de la vallée. J'ai entendu pour la première fois ce chant et cette voix en mai 1970 lors d'un mariage. J'ai eu le chagrin de revoir Usuj la veille de sa mort le 27 juillet 1971. L'intégrale de cette histoire chantée fut enregistré au cours de l'année 1971-72. Cette épopée est sans doute la plus longue : elle dure en effet six à sept nuits. Chaque nuit le chant s'étend sur six à sept heures.

Cette longue histoire chantée réitère la Commémoration du Maître du Riz, un rite célébré une fois par an, sept années consécutives. Le chant II s'ouvre par le

désir du héros de célébrer cette fête avec ses quatre ravissantes épouses, Tuwang Putliq, La Dame-des Pigeons-Emeraude, la Dame-des-Arbres-Ginuqu et la Dame-des-Bons-Génies-de-la-Mer. La beauté de ces Dames et la grâce courtoise de l'accueil aux visiteurs ainsi que l'éclat de la musique des gongs sont chantés dans cet extrait. Mais ce bonheur sera interrompu par la venue des Ilanän porteurs de discorde, de guerre...

Dans le spectre étroit de l'échelle pentatonique en suivant la forme d'un thème mélodique, le barde campe plusieurs personnages. Kudaman, le héros : la mélodie commence toujours par la note la plus basse et n'atteint jamais la note la plus haute, à l'octave. La voix est claire et posée, empreinte d'une certaine dignité, trait caractéristique des personnages raffinés des épopées indonésiennes et malaises dérivées de la tradition indienne telles que les acteurs et/ou les *dalang* des théâtres d'ombres et de marionnettes les interprètent. Le barde s'adressant à son auditoire suit une ligne mélodique semblable à celle de Kudaman. La Dame-des-Arbres-Ginuqu utilise des tons les plus élevés de l'échelle que Kudaman n'utilise jamais.

Le héron-pourpre Linggisan, la mascotte de Kudaman et son véhicule volant, n'atteint jamais les notes les plus élevées. Des mouvements ondulatoires entre tons adjacents suggèrent le vol de l'oiseau.

KUDAMAN

Hin dakän känjä kunuq Kudaman duqun lang ät dinämdaman ät siniklaran, bäng banar bä dimu

Hin dakän nä pinägtawän kä dimu bä.

Hin tjap-tjap ikäw nga puqun ikäw näga mibit kädjä batän bä tumaräk

Hin ariq mu ikäw mänä kusawud sälus in täjän in.

Hin atin diki djä käwram baq diki ikäw nga ibutan djä sälus in Datuq ät Kudaman atin.

Hin ari känjä naq pinägtawän kä dimju

Hin dakän atin pägtlad käw lagi ät mämaqan in.

Hin misan atin maja batän dumatäng kisju bä taw sukur ara nä lagi mämaqan in.

Hin kisju atin kaja kunuq käsitan batän bä ät taw in.

LINAMIN ÄT KÄGINUWAN

Hin dakän atin pinägtawän kä misan diki märäs kä Linamin kunuq batän bä ät Käginuwan in.

I- - - nuwan kung kunuq känjä bäng banar in.

Hin känjä isjän jä nä sälapaq jä batän tэгätikäd kunuq batän bä sälus tikäd jä kunuq bulawan kaja nä lamud.

Atin mäsingkajaq känjä mäqpanäw sälapaq jä butung kunuq pägkämkäman in banar in.

Hin Linamin ät Käginuwan naq pinägtawän kä dimu in.

Hin naq sälapaq kä dimu baq maja batän dumatäng taw tumindal atin misan diki ku nä ikäw batän säginanän.

Hin dakän lumamak kä nä lang batän baq taw.

Linamin kunuq ät Käginuwan in.

Hin na dakän sälus in.

LINAMIN ÄT LIMUKÄN

Hin ari mänä bä

Hin ukanän sälus Linamin kunuq ät Limukän in.

Hin känjä kwantin nga kunuq pängidlap nga ät läqin lungsud kunuq bulawan bäng sälapaq jä in.

Hin ari mänä bä känjä mägdäpräjä mänä kunuq in.

Hin atin bä dakän ukanän nä sakap sju näng ginsan in.

Hin känjä bän in nägtapis nä päringan in

Linamin ät Limukän in.

Hin känjä bäng banar atin rinämbuwan näga ät bulawan in.

Hin känjä bäng banar atin kuminsit nä päringan in.

Hin ari känjä bä Linamin ät Limukän änu takung kuminsit ?

Hin ari kunuq bä in.

Hin atin mänä bä nängidlap nga ät läqin lungsud atin bagung apag näng nipän jä in.

KUDAMAN

Hin dakän nä Kudaman.

Hin dakän in dimu kunuq bäng banar in.

Hin atin naq pinägtawän kä dimu misan diki nä tulduq ku kämju atin mänä bä atin nä tuq pänglamak bä taw in.

Hin dimu naq Nägsalad batän duminuguwang kä lang dakän.

Hin dakän nägsuwang ku tuq täjän in dimu in.

Hin tämääd misan ku nägsuwang in

Hin Nägsalad kä dimu baq diki mänä ku ikäw batän kunuq dumiguwang in.

Hin atin kaluq-kaluq mägsalaq dakän atin sälus atin kunuq nägsuwang in.

NÄGSALAD

Atin kwan ät Nägsalad : ämbä ku nä kwan jä itu ku nga äq mäksäsjäk kwan jä dimju.

LINAMIN ÄT ANDUWANÄN

Hin dakän mänä bä dagbäs it Anduwanän

Hin känjä mägdäpräjä mänä kunuq in.

Hin atin dakän mänä bä ukanän mägtaräk sju nä kunuq dagbäs it Linamin ät Anduwanän in.

Hin känjä mägdäpräjä mänäng banar pägdagbäs jä känjä dagbäs it Anduwanän in.

Hin känjä baq manäw jä näsi ät mägsjak nä kunuq räpäd kunuq ät sapäw in.

Hin dakän dimu ukanän dakän aku mänä mäguna tumaräk in kunuq.

Hin känjä sälus baq ikurbang jä tikäd jä pängidlap ngä it basad.

Hin känjä palad tikäd jä kunuq in.

Hin känja bang banar isjän jä nä bä silad änu takung similad.

Kaja näsi in lamud kaja mänä bulawan bäng silad jä bä känjä in.

KUMANAN

Hin dakän naq pinägtawän kä dimu pägbärinut käw kunuq in.

Hin dakän atin sjäkan ku kämju baq sinu kunuq mäkusäwud in.

Hin känjä Kudaman diki mu nä mäkilala kunuq pägdagbäs jä bä banar.

Hin atin känjä kunuq mänä bä kunuq Kudaman sälus in täjän in.

Hin känjä awak jä misan mu lang kunuq

tädkän ät dagum batän bä ät dagum.

Hin pägdagbäs it Kudaman sälus in täjän in.

Hin ari baq kinggän jä kunuq batän bä jä binasalan in.

Hin misan mu lang kunuq tästasän kunuq äsän ät tängaq bä banar in Kudaman in.

Hin dakän ukanän baq kwantin ga bä in binasalan in

Hin atin dakän mänunga kunuq pägkinggän ku sälus dagbäs kunuq Kudaman in.

KUDAMAN

Kudaman, selon l'histoire, se tient sur une natte posée sur la plate-forme latérale.

« Mon épouse, puisque tu es la première épouse, c'est toi qui va mener la danse, et conduire tes sœurs cadettes, car tu es la seule qui sache. »

Le Datuq Kudaman dit : « Elles n'oseront pas entrer dans la danse si tu ne les conduis pas.

Mes épouses, faites donc d'abord des tranches de noix d'arec.

Au cas où de nouveaux venus arriveraient, il suffit que nous ayons quelques chiques déjà préparées, et personne ne se rira de nous. »

LA DAME DES ARBRES-GINUQU

La Dame des Arbres-Ginuqu répondit :
« Bien sûr, mon époux, même si tu n'avais soufflé mot... »

Elle saisit une boîte à bétel qui, l'histoire nous dit, avait de petits pieds.

Ces pieds étaient en or, sans alliage.

Et voilà que spontanément la boîte à bétel se met à marcher ; elle tient à peine dans le creux de la main.

« Mon époux... », dit la Dame des Arbres-Ginuqu.

« Ma boîte à bétel, si d'aventure un visiteur monte, et si j'omets de t'en prier (je souhaite) que tu ailles t'offrir de toi-même à cette personne », dit la Dame des Arbres-Ginuqu.

LA DAME DES COLOMBES-TURVERT

« Sœur aînée », dit la Dame des Colombes-Turvert...

Sa boîte à bétel en or, d'après l'histoire, est tel l'éclair qui illumine un autre monde.

Quant à elle, elle est vraiment ravissante.

« Sœur aînée, nous avons tout préparé. »

Quant à la Dame des Colombes-Turvert, elle s'est drapée dans sa jupe instantanément.

Celle-ci est frangée d'or.

Et soudain elle sourit.

Que se passe-t-il dès l'instant où sourit la Dame des Colombes-Turvert ?

(L'éclat de) ses dents fraîchement élimées illumine un autre monde !

KUDAMAN

« Mes épouses », dit Kudaman, « même si je ne vous l'ai pas enseigné, voilà ce que j'aime, que vous offriez (le bétel) aux nouveaux venus.

Quant à toi, ô Tisserand du Monde, veille bien sur moi...

C'est moi qui ai préparé la bière de riz.

Mais une fois la préparation de la bière de riz achevée, ô Nägsalad, sans toi pour veiller sur mon œuvre...

Peut-être me suis-je trompé dans ma préparation de la bière. »

LE TISSERAND DU MONDE

Nägsalad dit : « Eh bien ! Où donc serais-je ? Je suis déjà là, parmi vous, et en train de vous regarder. »

LA DAME DE ANDUWANÄN

Et voici la Dame de Anduwanän qui est absolument ravissante, nous raconte l'histoire.

Elle dit : « Sœur Aînée, j'aimerais que nous dansions maintenant. »

Quant à elle, la ligne de son corps est absolument ravissante.

Il suffit qu'elle marche et les bords du toit fondent en larmes, nous conte l'histoire.

« Sœur aînée, je vais danser la première. »

Dès qu'elle tape des pieds, la plante de ses pieds éclaire le magma.

Quant à elle, elle saisit ses petits balais ; de quoi sont-ils faits ?

Il n'y a pas le moindre alliage, ses petits balais sont en or pur.

KUDAMAN

« Mes épouses, dansez l'une après l'autre ».

Moi, je vous regarde et je vais voir qui d'entre vous sait danser, dit-il.

Kudaman, on ne saurait reconnaître son aspect.

Sa taille (est si fine) qu'on pourrait la transpercer avec une aiguille, tel est l'aspect de Kudaman.

L'histoire dit que l'audition de la musique des gongs est si belle, que si on l'interrompait ce serait imperceptible.

« Mes frères, quand on joue ainsi des gongs, voilà une musique belle à entendre ! »

MUSIQUE DE FÊTES ET DE CÉRÉMONIES (J.M.)

13. Basal : l'ensemble des gongs

Un minimum de quatre instruments compose l'orchestre des gongs : le tambour *gimbal*, une paire de gongs à bosse suspendus à bords étroits *sanang*, et un grand gong à larges bords et bosse proéminente *agung*. Un ou deux *agung* peuvent s'ajouter à l'ensemble et dans ce cas, la fonction musicale des trois *agung* varie. La musique débute sur le battement de base du tambour, il est suivi par les *sanang* et l'*agung*. Les deux *sanang* jouent alternativement l'un vis à vis de l'autre ; l'un joue fort, l'autre doucement. L'*agung* joue un battement à contre-temps avec les *sanang* et le *gimbal*. Quand deux *agung* sont présents, l'un joue un battement constant, tandis que le second joue à contre-temps. Avec trois *agung* : l'un joue un battement fixe tandis que les deux autres jouent à contre-temps. Mais un autre élément musical est à prendre en considération bien qu'il ne

Les enregistrements ont été effectués aux hameaux de Tabud, Bungsud, Kangrian, Pinukulan et Taruwän, entre les vallées des rivières Mäkagwaq et Tamlang, Brooke's Point, Palawan (Philippines) par Nicole Revel-Macdonald et Charles Macdonald, Directeurs de Recherche au CNRS, et le Professeur Jose Maceda, Directeur du Département de Recherches Musicales du Collège de Musique, à l'Université des Philippines.

L'aide financière aux missions de 1970-72, 1975, 1976, 1978 et 1983 fut accordée par le Laboratoire du CeDRASEMI et son Directeur Georges Condominas. La mission la plus brève fut financée en 1981 par la Fondation Fyssen.

Tout au long de ces années, j'ai reçu le soutien intellectuel, moral, technique et administratif des Départements de Linguistique et d'Anthropologie du Collège des Sciences et des Arts, ainsi que celui du Département de Recherches musicales du Collège de Musique de l'Université des Philippines.

Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à chacune de ces institutions et à leurs responsables. En premier et en dernier ressort, c'est aux Palawan, et plus particulièrement aux montagnards, que nous faisons le don en retour de ce travail pour la grâce et la subtile délicatesse de leur tradition musicale et poétique.

Photographie de couverture : au hameau de Läsung (« Mortier à riz »), dans la lumière du soleil levant, Mandun et Lapung transposent sur le luth *kusjapiq*, le chant des oiseaux et de toutes choses. Photographie : N. Revel-Macdonald (1983).

Carte : Jean Laurent, Musée de l'Homme.

Publication de l'Unité Propre de Recherche n° 165 du CNRS et du Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethonologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle.

Nouvelle édition revue et augmentée du disque 30 cm/33 t. LDX 74865. Ont été ajoutées les pièces des pages 11 et 12.

© 1987/1992 CNRS / Musée de l'Homme.

BIBLIOGRAPHIE

MACEDA, J., 1964 « *The Music of the Magindanao in the Philippines* », Ann Arbor, University Microfilms.

1974, « Drone and Melody in Philippine Musical Instruments », Papers read in a Conference on *Traditional Theatre and Music of Southeast Asia*, Kuala Lumpur.

1979, « A search for an old and a new music in Southeast Asia », *Acta Musicologica*, 51, 1, 160-168.

MACEDA, J et MARTENOT, A., 1982, « *Musique des Sama de Sitangkai, Philippines, Archipel de Sulu* » (LP record with annotations), Paris, Sela/Orstom.

MACEDA, J. et REVEL-MACDONALD, N., 1979, « *The Music of the Modang and Kenyah in East Kalimantan, Indonesia* » (LP record with annotations), UNESCO, U.P. Department of Music Research, College of Music, Quezon City.

REVEL-MACDONALD, N., 1976, « Un exemple de poésie lyrique palawan, *kulilal ä taw ät Suluk* », *L'Homme*, 16, 129-150.

1977, « Les épopées Palawan (Philippines), fonction sociale et contenu culturel », *ASEMI, Asie du Sud-Est et le Monde Insulindien*, 8, 1, 45-57.

1983, « Kudaman. Une épopée palawan chantée par Usuj », *Les Cahiers de l'Homme*, Paris, 385 p., 1 disque.

REVEL, N., 1991, *Kudaman Isang Epikong Palawan na Inawit ni Usuy*. Salin nina E.B. Maranan at N. REVEL-MACDONALD. Ateneo de Manila University Press, Quezon City, 401 p.

1992, « *Fleurs de Paroles. Histoire Naturelle Palawan* ». Tome III « *Chants d'Amour / Chants d'Oiseaux* », Peeters / Sela/Paris, 200 p.

1992, « Esthétique des voix épiques palawan », in *Styles et Voix, Les Actes des Conférences du Centre de Recherche sur l'Oralité*, INALCO, Paris, 270 p.

1992, « Et le luth joue maintenant... Ariettes palawan » in *Chants Alternés. Asie du Sud-Est*, sous la direction de N. REVEL, SUDESTASIE, Paris, 275 p.



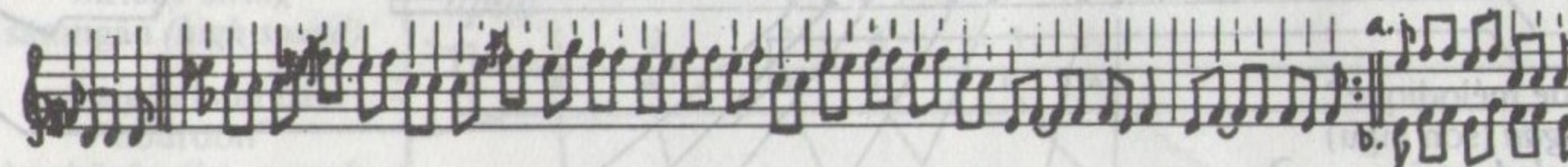
CELLULES MÉLODIQUES DE 3 *KULILAL*

Registre original

Registre transposé

Cellules mélodiques de la partie chantée

Kulilal ät taw ät Suluk cf. page/band 3



Kulilal ät Puguq cf. page/band 4



Kulilal ät Mänisi cf. page/band 7

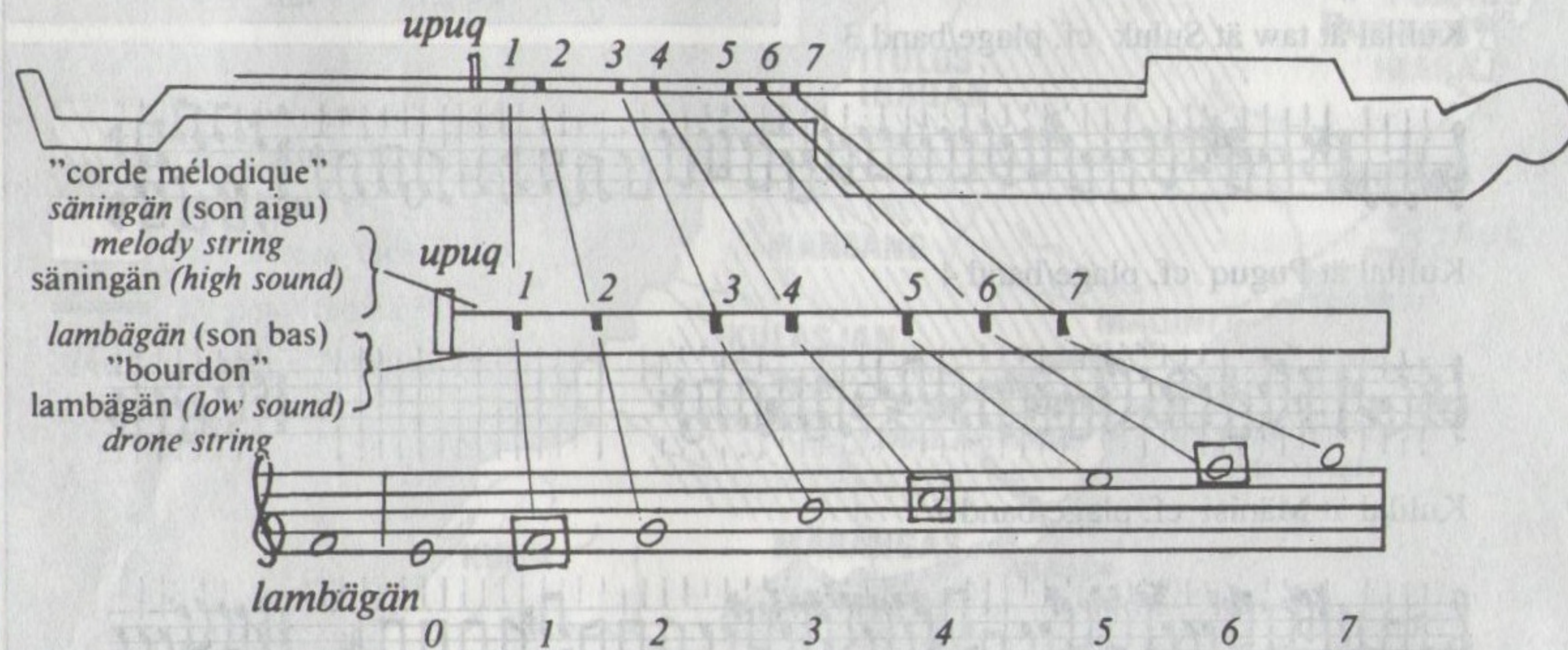


MELODIC CELLS OF THREE *KULILAL*

ACCORD DU LUTH KUSJAPIQ KUSJAPIQ TUNING

Läpläp kulilal : "toucher kulilal" (échelle kulilal)

Läpläp kulilal : "Kulilal touch" (hemitonic scale)



1. durmukan : tubagan.
2. tämburän.
3. tändingän.
4. lägtungän tangag : tubagan.
5. tändingän sanad.
6. lägtungän sanad : tubagan.
7. tändingän kätipusan.

(Cf. "Fleurs de Paroles", Tome III)

Étude de la nomenclature

ACCORD DU LUTH KUSJAPIQ KUSJAPIQ TUNING

Läpläp bägit : "toucher oiseau" (échelle oiseau)

Läpläp bägit : "bägit touch" (anemitonic scale)

"corde mélodique"

säningän (son aigu)

melody string

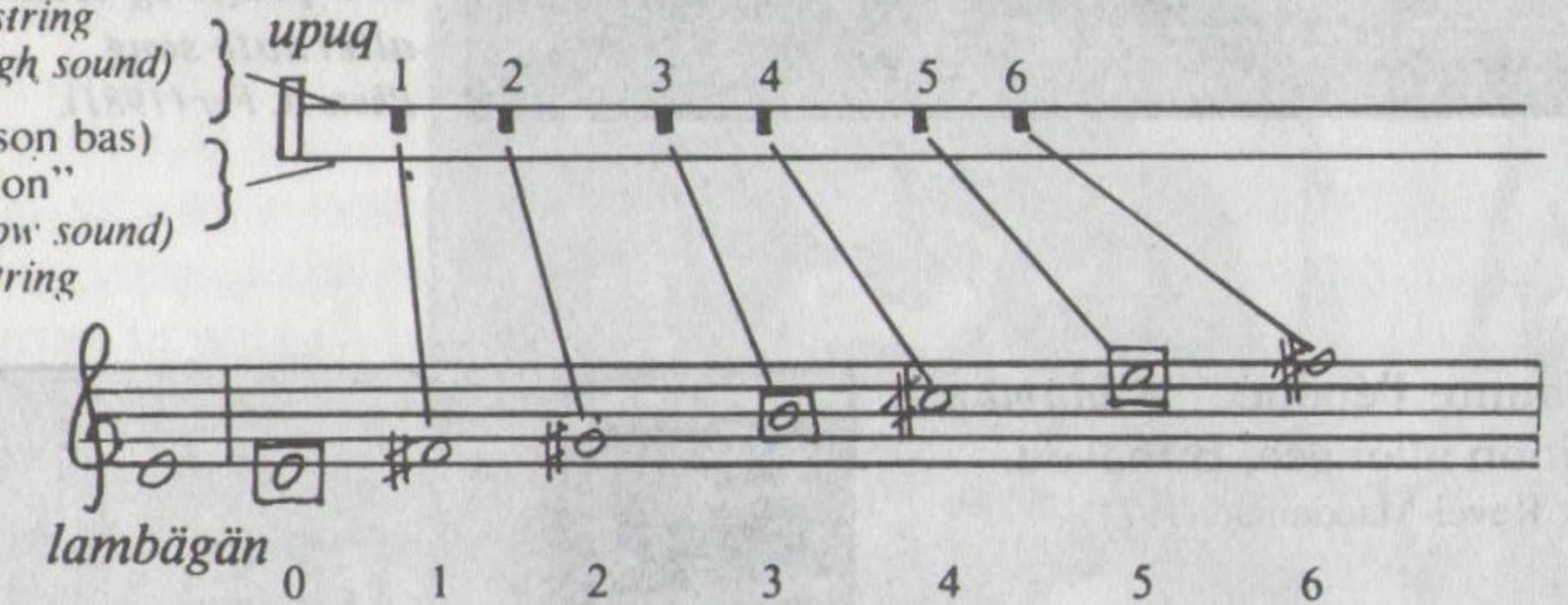
säningän (high sound)

lambägän (son bas)

"bourdon"

lambägän (low sound)

drone string



1. durmukan.
2. tämburän.
3. lägtungän : tubagan.
4. tändingän.
5. lägtungän sanad : tubagan.
6. tändingän kätipusan.

(See "Fleurs de Paroles", Tome III)

Study of the nomenclature



Dans la "grande maison" de Amrang, Antonita et Samring jouent la musique *kulilal* et échangent leurs couplets *karang*.
Photo A. Fer (1981).

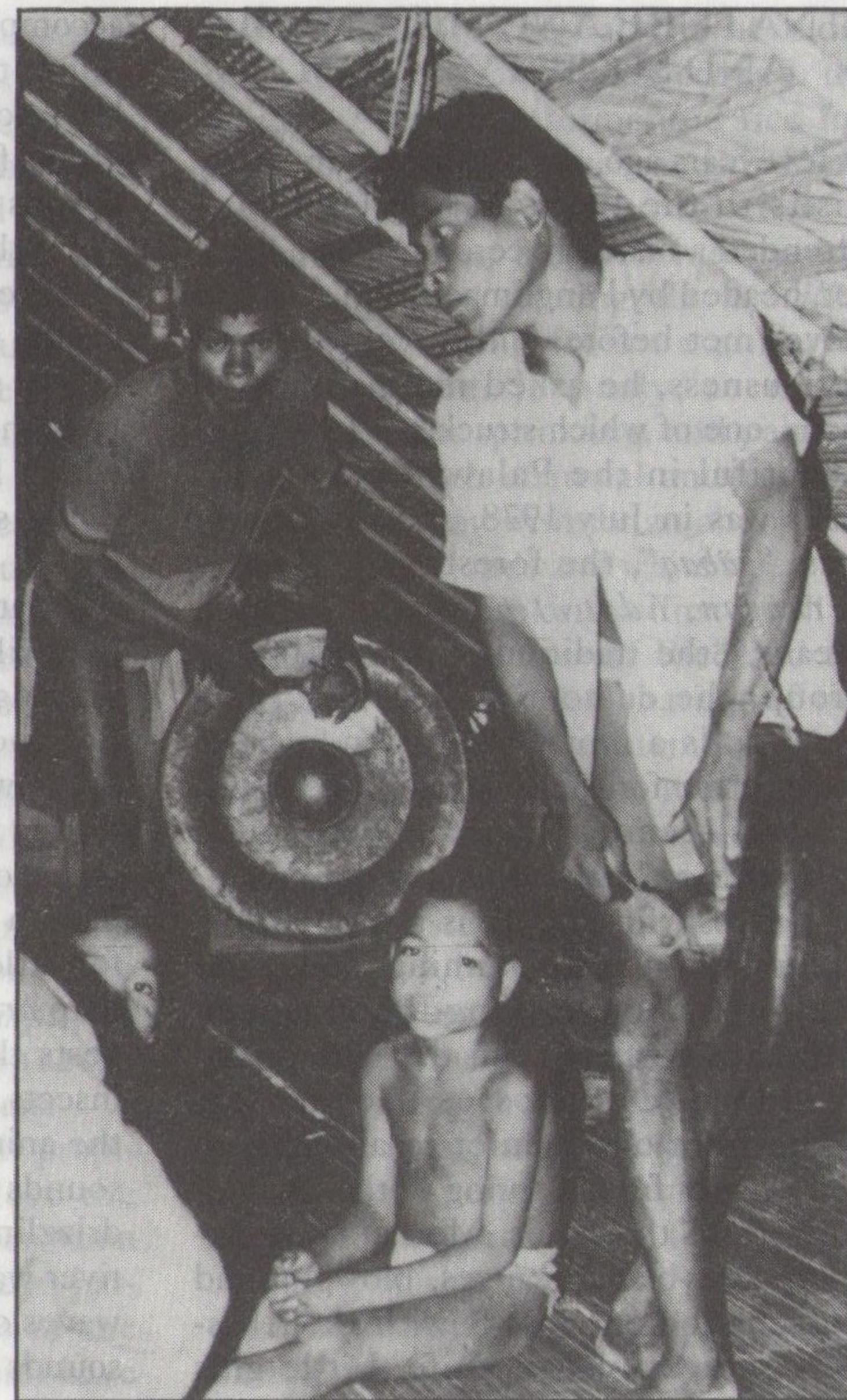
In the "large meeting house" of Amrang, Antonita and Samring are playing *kulilal* music in an alternate song.
Photo A. Fer (1981).

Usuj chante l'épopée "Kudaman" en position allongée, Bungsud.
Photo N. Revel-Macdonald (1971).



Usuj chants "Kudaman Epic" in a lying position, Bungsud.
Photo N. Revel-Macdonald (1971).

Ensemble des gongs *basal* : deux joueurs de l'*agung* amorcent le rythme *sinariksikan*.
Photo N. Revel-Macdonald (1972).



Gong ensemble basal : two *agung* players are starting the *sinariksikan* rhythm.
Photo N. Revel-Macdonald (1972).

I. NATURE AND MEN, MUSIC AND SOCIETY (N.R.-M.)

A few years ago, during one of my many visits to the Palawan highlanders, I attended a marriage ceremony in a hamlet, headed by Pänglimaḡ Swaḡ. We had never met before, and in courtesy and seriousness, he asked me many questions, one of which struck me: "What is beautiful in the Palawan country?" This was in July 1978, and my answer was, "gäbaḡ", the forest, and "Adat ät rurungan, Adat ät päḡbagiq", which means, "the tradition of a neighboring group, the custom of sharing". This practice is a moral obligation, a basic social ethic for the Palawan. These two remarks seem far removed from music and yet they lead us to it.

The forest, first of all, is a wonderfully luxurious universe running along side the torrents or covering the mountain slopes, alternating with the fallows and swiddens. One crosses it every day going from one hamlet to another, to fetch water from a spring or the river, or to work in the fields. Men cross it carrying long-bladed knives, blowgun and quiver, women cross it with their baskets and cut-bladed knife. Little girls

accompany their mothers, or may stay at home to care for the little ones. The boys accompany their fathers, or, more often, form gangs of two, three or four friends watching over the fields to protect them from birds as the rice matures. They hunt, fish and picnic beside the river, or fly their kites in the felling season when the winds are light. It is in this universe of great trees in which live so many birds and insects, flying squirrels, civets, ant-eater, giant lezard, monkeys and, in the night owls and bats, that the Palawan grow up and live, filled with the rustling, chirring, buzzing, whispering, whistling, murmuring and singing of nature.

So, it would seem only natural then to find in the Palawan repertory and entire music of leisure, relaxation and contemplation of sound, music for lute *kusjapiḡ* for little flute *bäbäräk* and for the jew's harp *äruding*. The music imitates or suggests the song of birds, the chirring of insects, the figure or the manners of all the animals, and the subtle range of the sounds of fire or of water: water of the drizzling rain or a downpour, whirling river waters or meandering waters... the waves of the sea. Or again, there are the sounds of earth: the beaten earth, dried

The *tutul* are epics which constitute an earth or wet earth on which one can perceive the foot-steps of the visitor, or the sound of the long-bladed knife in the scabbard, or the friction of the vine against the trunk of a tree. And finally, there are the noises of the air: wind blowing, breathing, swinging. Everything can be transposed into music and into words, for the same onomatopoeic principle is at work in both lexical and musical creation.

The second feature which I evoked, this time a sociological one, is the custom of sharing. This custom is manifest in everyday life as it implies the obligation to share food among neighbors in different modalities. This sharing is most intensely manifested at the *Tämbiläw*, a collective yearly festival of the village, either preceded or followed by the feast of the rice wine drinking ceremony, *tinapäj*, in commemoration of the Master of Rice *Tamwäj ät Ämpuḡ ät Paräj* and which must be repeated every year in a cycle of seven years. *Tämbiläw* is a thanksgiving with propitiatory goals. It brings to a close the yearly agrarian cycle in December when the late varieties of rice have been harvested and the monsoon rains of the Palm Tree Constellation (Scorpio) have

arrived. All night and all the next day great quantities of rice are cooked, the *minälmäl*, which is fermented rice folded into pumpkin leaves, and the *lutlut* which is glutinous rice cooked with coconut milk in bamboo internodes. This is the food offering, the *tämbiläw*. Relatives coming from neighboring hamlets gather joyously, there are games of water sprinkling, and painting each other with charcoal and coconut meat. Thus they wish for an abundance of rain, black clouds and white rice. This collective cooking is first of all an offering to the Master of Rice and the festival ends with the sharing of rice which is given to all the members of the kindred. It is also a ritual meal, a form of vast and abundant sharing. The highlanders accompany this agrarian festival with the music of gongs, *basal*, which has both the collective and religious function of establishing the link between *Ämpuḡ* the Master and particularly *Ämpuḡ ät Paräj* the Master of Rice and men. The music of gongs, that mediates beings of a superior and divine essence, animates the night-long feast of the drinking of the rice wine, and brings together about one hundred guests under the roof of the large meeting

woman's lap the bamboo zither has shot up into a slender bamboo *käwajan* (*Bambusa blumeana*).

II. GENERAL MUSICAL CONSIDERATIONS (J.M.)

As in the rest of many musical communities in Southeast Asia, the most important musical instruments of the Palawan are those which are comprised in the gong ensemble, a music of gongs, *basal*, consisting of one to three big suspended gongs with boss and wide turned-in rims, a smaller pair of gongs with narrow rims, and tubular drum.

The fact that both the big and small gongs are suspended is important, for they portray hanging gongs as music of punctuation, rhythm and color rather than melody. The big gongs are struck with mallets to create a "heavier", "fuller" sound in contrast to the "lighter" "metallic" sounds produced by smaller sticks playing on the smaller gongs. This opposition of two kinds of sonorities illustrates one of many variations of suspended gongs without a melody, and show how a music of punctuation and

color with no melody can sustain a high interest among the Palawan. Musical elements of syncopation, alternation, permutation, colotomy, metricity and hierarchy are the characteristics of this gong music. Some of these elements are present in the music of other suspended gongs accompanying a melody as in the *kulintangan* of Mindanao and the Javanese *gamelan*.

Another matter of importance is the presence of two kinds of scales, *bägit* and *kulilal* in the two-string lute, *kusjapiq*, which have clear and distinct musical and social functions. *Bägit* is strictly instrumental music played on an anhemitonic pentatonic scale to produce sounds related to nature, birds and animals : while *kulilal* is a love poem sung with the accompaniment of the *kusjapiq* tuned to an hemitonic pentatonic scale. The implication is that large intervals in the anhemitonic scale convey emotions different from those stirred by small half-steps in the hemitonic scale. These connotations of intervals are worthy of comparison with *dinaladay* and *binalig* scales in the *kusyapiq* of the Magindanaon in Mindanao and *slendro* and *pelog* in the Javanese *gamelan*.

One other feature of Palawan music concerns the tuning system or scale of ring flutes *suling* and *bäbäräk*. The Palawan *suling* is similar to other *suling* found in many groups of people in Mindanao and Indonesian islands. The first hole is bored on the middle of the instrument, representing the octave of the unstopped fundamental. The second hole is measured with the breadth of two fingers from the first hole ; the third with the breadth of the palm from the second hole ; and the fourth, again with the breadth of two fingers.

In the *bäbäräk*, after the middle hole is bored, the second, third and fourth holes are measured with equal distances, and bored on the dorsal side of the instrument.

The intervals of the scale in both flutes are dependent on the first stop, the octave. What is important in this tuning system is the concept of that octave. It is easy to remember and pass on from generation to generation, thus perpetuating this musical theory by actual practice of peoples, not by written treatises. Such a system is similarly used among peoples in the island of Palawan, Mindanao, Sulu, and parts of Indonesia and Malaysia.

The Palawan *kulintang* consisting of seven gongs laid horizontally in a row is found mostly along the western coast and islands, having been brought there through contacts with Samal and Tao Sug people of Sulu. The accompanying instruments – suspended gongs and a drum – employ a technique similar to one used in the *basal*.

A complete list of the highlander's musical instruments include : one membranophone *gimbal* ; two chordophones *pagang* and *kusjapiq* ; three idiophones *sanang*, *agung* and *äruding* ; and two aerophones *bäbäräk* and *suling*.

LOVE SONGS (N.R.-M.)

Karang ät Kulilal : "Kulilal songs"

Läpläp Kulilal : "Kulilal touch" or Kulilal scale

The *kulilal* are the more recent lyrical form for expressing love. Among the highlanders the ancient form for expressing love was in the *läntigiq* songs. In addition, the cultural exchange and trade with Muslim groups on the seashore are also ancient. And the *kulilal* song as well as *tinggajän* songs are also a part of these cultural contacts in the Sulu sea.

The *karang* are poems of two, three or four verses making up stanzas of two distics. All the lines are characterized by a fixed heptasyllabic meter, with rhymes and assonances. The originality of these sung poems is due to the language itself as well as to the metrical form which regulates it. This language – a genuine mixing – is made of borrowings from neighboring languages and dialects : Palawan, Tagalog, but mainly “Suluk” or Tao Sug and also Pullun Mapun, a Samal language spoken by the Jama Mapun, a Muslim community from Cagayan de Sulu island who have been settled on the southern tip of Palawan coast for centuries. These lexical borrowings bring about a change of color out of their quality of sound, and are most seductive for the highlanders listening. Words themselves, in these songs, are made of distortions and permutations at the syllabic as well as the phonemic levels, combined with an extreme simplification of the morphology, which tends to erase the syntax. Thus a more intimate language develops and allows the lovers to exchange messages in a subtle and secret way.

1. Kulilal ät pakpak ät manuk :
“Kulilal of a cakling chick”

1 lute : Mälä Δ ; 2 zithers : Antonita (voice) and Kalmia O.
 Taruwän, 1983.

[*Ha manuk tuwan sambag käw*

päkalangan tä ba käw

Lala laha

*

Na sulatan ämbä käw bä

Lala laha

Na mägpänajam märajaw bä

*

Na manuk-manuk limukän

La la la

Na pägpilinän tindukän

Na ha la ha]

O answer please Mister Chick
 For you I made a song like this

*

I keep on writing where are you ?

Let us play together I and you

*

Small emerald pigeon

Make your choice while picking

2. Kulilal ni Baragajan :
“Barangajan’s kulilal”

1 lute : Samring Δ. Taruwän 1983.
 A piece interpreted by the lute (solo).

3. Kulilal ät Taw ät Suluk :
“Kulilal of the Sulu people”

2 lutes : Lansäjro Δ (voice).

1 zither : Kursina O.

Tabud, June 1970.

[(*hasi ka*) *hiluwad ko pasiko*

lantikuwaj nabuko kilala

(*ha inda*) *bang diq ka mägpänipo*

hikäw tunggal atäj ko kilala

(*hila hilahala*)

*

(*ho panjoq*) *jari sa panju*

panjo kajmo täsukoq (kilala)

(*hihilahaa*)

*

(*hag sukoq*) *bangkäw tumuntum*

landoq sapwa pabajhoq (kilala)

(*hilaha*)

*

(*Hun kitä*) *tahad na tipu*

kitä mäglajam-lajam nasa

(*kita nasa*) *isa mabut kinsum is*

isa butas na saraj kita

*

(*ba hin*) *kasi ko kahimu*

himu pangila kilahan mu (kilala)

(*hihala*)

(*na han mu*) *misan hinahama ka*

bjugit ko sabab mu kilala

(*hihilala*)]

Leaning on elbow kneeling
 No more node nor curving

If you don’t seem to ignore

You shall be my only love

*

This is a small handkerchief

A special one for you

*

If you remember me

Please fan yourself with it

*

Yet I do not let you know

Let us play incessantly

Then I know shall come a day

When we shall be far away

*

The love I feel for you

Is thought-provoking

To your father and mother

A present I’m offering

4. Kulilal ät puguq :
“Kulilal of the quail”

1 lute : Bunjag Δ (vocal) ;

1 zither : Lamuna O.

Kangrian, March 1972.

In this song interesting features are the small variations of each line made through the use of slides, rests, mordents and permutations of tones. Two verses

make up one melodic line including non-sense words which appear as part of the melody. The sung melody varies in contour and permutation of tones according to the singer, but the instrumental interlude remains the same. Furthermore, the length of this sung melody changes. Although each verse line contains only seven feet, the melodic line is usually longer than seven syllables because of the addition of non-sense syllables and rests.

[*Njug duwang käpuhun*
Njug duwang käpuhun

*

Kila kila ku nä
Kila kila ku nä

*

Tambang in mäbatu
Tambang in mäbatu

*

Tägperara mätampar
Tägperara mätampar
Ijare mägpasjal lang
Ijare mägpasjal lang

*

Kusa in siqabot
Kusa in siqabot

*

Si maladjan manahot
Si maladjan manahot]

Two trunks of palm tree
Two trunks of palm tree

*

O yes I know it
O yes I know it

*

A weir of stones
a stony weir

*

Tagperara is beyond
Tagperara is beyond

*

I only have to walk
Only have I to walk

*

And I went there
And I went there

*

For a graceful maiden
For a graceful maiden

5. *Kulilal ni Ligal* : "Ligal's kulilal"

1 lute : Ligal Δ (vocal).
Kangrian, July 1978.

This song was taped while Usuj, the bard, was dying up stream in his small house. Thus it was not transcribed nor translated completely. I never met Ligal again who was passing by. His voice, typical from the seashore, is brilliant and loud.

6. Solo of bamboo zither : *pagang* Kulnaj O. Bungsud, 1972.

The eight or nine strings of the *pagang* have the same tuning as the *kusjapiq*. The *pagang* employs ornamental notes similar to those of the *kusjapiq* although the playing technique is not the same. The player places vertically one end of the bamboo tube on his lap and plucks strings in front of her assigned to the thumb and two fingers of the left hand. The right hand uses its thumb and three fingers to play strings on the right side of the instrument.

7. *Kulilal ni Mänisi* : "Mänisi's kulilal"

1 lute : Samring Δ (vocal),
1 zither : Antonita O (vocal).
Taruwän, June 1983.

O Kami nägkasi
tagnaq kami nägkasi
sibi-sibi päq kami
La - la - la

*

Δ *La la a mäsakit nä uhu ku*
Hi la la la la la
sakit dämdam kaniju

*

O Na ingatan ku atsa
bang mälalaj una
Hana na

We were loving each other
We were in love long ago
Still very young we were
Pain in my head for you
My remembrance is pain
I shall feel immediately
If we are separating.

THE LITTLE MUSIC OF THINGS

8. Pieces for two string lute : *Kusjapiq* ; Mandun Δ

Läpläp bägit "bird touch" or bird scale.

The parts of the two string lute *kusjapiq* are designated by terms referring to the human body and more specifically the man's body : *ulu* the head, *däbdäb* the chest, *duruq* the breasts or frets, *utin* the penis, *balibang* the hips, and *ipus* the tail, on which the instruments rests on the ground or the floor of the house. The long neck is called *tawil* which is linked to the resonance box *ruwang* by the ear *talinga*. A lid *tanglak* underneath the box is perforated with holes shaped into rectangles or stars.

There are two strings *dälas* or *kawat*. The melody string *säningan* (< *säning* : “the acute”) has six frets glued with bees’ wax *kälulut* to their exact places under the string. These frets are arranged according to two kinds of scales : *bägit* or *kulilal*. The melody string rests on a bridge *upuq*, “grandfather”, which stands higher than the six frets. The drone string *lämbägän* (< *lämbäg* : “the low sound”) has no frets, and produces only one sound. A sound obtained by plucking the drone and melody string without pressing a fret gives the *tubag kätän*, the very basis of “tuning” *tubag* of the other pitches of the *bägit* scale.

a) *Siniliran ät Bungäw* :
“Dance of the demon *Bungäw*”

Bungäw is an ogre with an enormous mop of hair, rigged out in four teeth which resemble axes. The cliffs and heights are his home. He becomes angry when men cut down trees on his territory and he strikes them with an iron bar. The harm provoked by this cannibalistic demon is sometimes followed by the death of his victim. On the other hand, the *silad* are ornaments of leaves or folded grasses, rather like little

brooms, which the women swing while dancing. In earlier times the powerful shamans heard the brushing of the *silad* which was agitated by the demon *Bungäw* himself while dancing, and they transposed these sounds for the *kusjapiq*.

b) *Bujägsäg* : “A berry-eating bird”
An ancestor was hunting. He saw a little yellow *bujägsäg* (*Zosterop*) and shot his blowgun, but the bird flew up to the top of a tree and sang “*sangkaritan ku mäna täjän näsugat ät basläj*” (“I only just escape, the arrow nearly hit me”). The ancestors transposed these words for the *kusjapiq*.

c) *Iräng* : “The dog”

This piece suggest the hunter’s companion. The Palawan have dogs for hunting wild boars. Dogs are pets, but they are rather brutally treated by the highlanders.

d) *Linuwajan* :

“Rocking in the treetops”

A man died. His brother climbed to the top of a tree to hide his sorrow. He swayed and sang : “*mägluwaj-luwaj ku duqut dibwat ät kaju*” (“am rocking in the top of a tree”). The father transposed these words for the *kusjapiq*. It is a recent composition.

e) *Ärindanum* :

“The green necrophageous fly”

This fly eats the eyes of dead pigs and then lays its eggs in the ocular lobe. Once upon a time a boar saw a trap and refused to go farther. The fly was poised on the trap in order to prove to the boar that it was only a vine. So the beast moved forward and was caught in the trap. The fly shouted “*salamat ! Turidan ku nä mata mu, kanän ku nä ikäw*” (“Thanks ! Or your eye I will lay my eggs, I am going to eat you”). An ancestor heard this ans on returning home, transposed the words into music.

f) *Linängkjan ät taw ät Käkajuwan* :
“The men-of-Trees pounding rice”

The “Men of Trees ” are Invisible Men, *Säqitan*. They pound rice for their meals. It is the alternating sound of the pestles in the wooden mortars that is imitated by the lute. Only powerful shamans of earlier times had the ability to perceive the sounds of these Invisible Ones.

g) *Kabäg* : “The fruit eating bat”

An ancestor was at the bottom of the *binuwang* tree (a variety of *Ficus*) so that he could slay the bats with his long bamboo pole. When he heard the rustling of their many wings and cries he

decided rather to go home and transpose this for the lute.

h) *Sapäd ät Sämurüq* :
“The tailor bird of *Sämurüq*”

Labät of the hamlet of *Tawläj* heard the bird *sapäd* (*Orthomus cucullatus*) of *Sämurüq* singing downstream in the valley of the *Ämas*. He is the only one to have heard such a variety of songs in this bird. Most men only hear “*sakwit-sakwit*”. He transposed it for the lute. It is a recent composition.

i) *Tänguk* : “The oriole”

An ancestor once heard the many songs of this bird (*Oriolus xanthonotus*) who has a human origin. He transposed it for the *kusjapiq*. Today this bird has only two cries which are of ill omen.

9. Pieces for jew’s harp : *äruding* ;
by *Mäsinu*

Like the lute, the bamboo jew’s harp which is plucked by a finger, not pulled by a string, produces sounds depicting nature :

a) *Tänguk* : “The oriole” (see 8-i).

b) *Dänglät ät binsag* :
“Friction of the vine *binsag*”

The *binsag* is a tropical vine which looks like bamboo (*Dinochloa*). Its stalks are

made into thread from which baskets are woven. *Dänglät* is an onomatopoeic word which suggests the friction of the vine blowing in the wind against the trunk of a tree. This piece for jew's harp is a transposition of this sound.

c) *Linggäwung* :

"The weevil of the palm tree"

This beetle lives in the trunk of the palm tree from which the pith has been extracted. Children capture and grill these beetles, which they find delicious. It is the chirring of the wing sheaths of these beetles that the Palawan imitate with the jew's harp.

d) *Ambähawän* :

"The pigeon with metallic wings"

This piece for jew's harp imitates this bird (*Columba vitiensis*).

e) *Lumalibang* :

"The red headed whistling bird"

According to a myth, this whistling bird (*Macronus ptilosus*) has human origins. It is a bird of ill omen, his whistling announcing the death of a man far away.

f) *Alupjan* : "The centipede"

The centipede bites with its teeth and stings with its tail simultaneously. Tradition says that an ancestor heard these words as he passed along the trail : "I

bite and I sting anyone who passes by me". According to the Palawan, this piece for jew's harp is very suggestive of the two attacks.

g) *Tali tali tinuwaran* :

"Cry of a falling tree"

Tradition says that an ancestor, at the time of felling, heard the words of a *tägas* tree as it was falling : "*tali-tali*". He transposed it for jew's harp.

10. Piece for small ring flute :

bäbäräk

***Lumalibang* :** The red headed whistling bird (see 9-e).

EPIC CHANTS : *Tultul*

(J.M. and N.R.-M.)

11. *Mämiminbin* : epic chant (excerpt)

In Bungsud, on november 10th 1971, Mäsinu sung this epic which lasted half the night. He was only twenty eight. The text focuses upon the ideal marriage between two brothers and two sisters. A mythological theme underlies this narration with the intercession of the seven Brothers Thunder. The chant opens as the hero takes leave of his house to begin his far away quest for a

wife ; he offers his seven pigeons perched on a tree covered with ripe fruits. The birds warn him against any violent action in his attempt to get a spouse. However, the hero will try to force a woman whom he had seen in the river's source... Two melodic lines characterize the opening dialogue between the hero and the seven imperial pigeons. This is a syllabic music. The starting and final pitches of each melodic theme, as well as the ornamentation in the variations, that we can hear, are themselves the very motive of the characters chanted by the bard. His voice is accompanied by the small ring flute *bäbäräk* with a light difference in time.

MÄMIMINBIN

"Oh," said he, "my dear little Pigeons, I have something to tell you.

For a long time I have not been happy in this world, and I have not breathed a word of it to you.

It may be that I can no longer bear (this loneliness) in the depths of my heart.

It is good that I tell you first that I am leaving in search of someone to look after my house, so that I need no long care for it myself."

"However," he adds, "do not fly away, my Pigeons. Wait for me, because you could meet up with an Evildoer."

"Our reunion may be long delayed, for I may really go very far away."

PIGEONS- MÄMIMINBIN

"Of course, Master", the Pigeons reply to him.

"As for us, we will no longer have a companion. It is clear that you are leaving us.

We give you our consent. Nevertheless, do not take the wife of another, for it would be bad that it is talked about either far away or nearby."

"As for us, we cannot accompany you on your journey.

If only we had a human appearance we would know how to behave in a faraway world.

But we do not look like humans."

"Be careful," they say, "and also, take no one by force."

MÄMIMINBIN-PIGEONS

"My little Pigeons, I cannot promise you this, as that is not good in the eyes of Ampuq."

"But wait for me," he says.

He took his loin cloth of seven lengths. He belted himself in an instant, as if in one sweep. It looks like fine gauze. He took his turban of seven lengths and winds it in a flash. It looks like one single fold.

He took his kris and instantly put it in his scabbard.

Thus the young Mamiminbin looks like a young banana shoot.

He seizes his engraved spear.

"Little Pigeons, I am really going away. But do not scatter about. Here are the fruits of the baribidan tree."

What does this baribidan tree look like? It seems to dance at the entrance veranda (of his house).

It is a tree so tall a side platform (would be necessary to fell it).

The fruits are as dense as clouds.

No green fruit are among them. They are all perfectly ripened.

When Mamiminbin went down the stairs, the banisters escorted him.

12. *Kudaman* : epic chant (excerpt)

This epic was chanted by Usuj, a respected shaman and the most famous bard in the valley. In May 1970, on the eye of a wedding discussion, I heard this chant for the first time, I had the

sorrow of seeing Usuj for the last time on the very eye of his death, on July 27th 1978. This entire chanted narrative was taped in 1971-1972. It is one of the longest for it last six to seven nights.

It recounts the commemoration of the Master of Rice, a yearly feast taking place in a seven year cycle. Chant II opens with the hero wishing to celebrate this feast with his four ravishing wives Tuwang Putliq, the Lady of Emerald Doves, the Lady of Ginuqu Tree and the Lady of the Good Doers of the Sea. Their beauty and courtesy in welcoming the guests are chanted in this excerpt. But this happiness will be interrupted by the arrival of Ilanän, a violent and warring group...

Within the narrow range of the pentatonic scale, and in the form of a melodic theme, the singer delineated several characters. *Kudaman*, the hero, the melody almost always begins with the lowest note and never reaches the highest note, an octave higher. The voice is poised and clear with a certain dignity and character that recalls qualities representing refined characters as found in the epics of Indonesia, Malaysia, as performed by the *dalang*, in the shadow play or by actors. The bard addressing his

audience has a similar melodic line to that of *Kudaman*.

"The Lady of the Ginuqu tree" uses the higher tones of the scale which *Kudaman* never uses. (See the original Palawan text on page 17.)

KUDAMAN

Kudaman, the story says, is seated on a mat spread out on the side platform.

"My wife, as my first wife, it is you who will lead the dance and your younger sisters. For you are the only one who knows."

The *Datuq Kudaman* replies, "They will not dare enter the dance unless you lead them".

"My wives, first cut us some slices of areca nut.

In the event of new comers, we should have a few chews ready so that we are not to be laughed at."

THE LADY OF THE GINUQU TREES

The Lady of the Ginuqu Trees answers, "But of course, my husband, even if you had not suggested it."

She took a betel nut box which, the story tells us, had little feet. It is made of a gold with no alloy.

Spontaneously, the betel nut box began to walk.

It would hardly fit into the palm of one hand.

"My husband," says the Lady of the Ginuqu Trees.

"My betel box, if by any chance a visitor comes up, and if I forget to remind you, will you please, offer yourself to our guest", says the Lady of the Ginuqu Trees.

THE LADY OF THE EMERALD DOVES

"Elder sister," says the Lady of the Emerald Doves.

Her betel box of gold, casting lightning flashes upon another realm.

As for her, she is such a ravishing beauty.

"Older sister, we have prepared everything."

As for the Lady of the Emerald Doves, she has wrapped her skirt in a flash.

It is fringed with gold.

And suddenly she smiles.

What happens from the moment the Lady of the Emerald Doves smiles?

Her teeth, just recently filed, gleam upon another realm.

KUDAMAN

"My wives," says *Kudaman*, "it pleases me that even without my saying it, you offer (chew) to the newcomers."

As for you, oh Nägsalad Weaver of the World, watch over me well.

It is I who prepared the rice beer.

But once this preparation of the rice beer is finished, oh Nägsalad, without you to watch over my work... But perhaps I may have erred in making it."

THE WEAVER OF THE WORLD

The Weaver says, "Well ! Where else would I be ? I am already there among you, Keeping watch over you."

THE LADY OF THE ANDUWANÄN

Then here comes the Lady of the Anduwanän, who is absolutely beautiful, tells us the story.

She says, "Older sister, I would like us to dance now."

As for her, her figure is strikingly beautiful.

She has only to walk teardrops fall from the fringe of the thatch roof so, the story says.

"Elder sisters, I will be the first to dance."

As soon as she stamps upon the floor the soles of her fleet radiate flashes towards the lower realms.

As for her, she picks up her little whisks. What are they made of ? Her

little whisks are made of pure gold, without alloy.

KUDAMAN

"My wives, dance one after the other," says Kudaman.

As for me, I will watch you and see who among you knows how to dance," he says.

Kudaman, one would not recognise him. His waist is so slim that one could pierce it with a needle. Such is Kudaman's figure.

The story says that if you listen to the gongs playing and if for an instant they stopped you would not perceive it.

"My brothers, when gongs are played like this, it is very beautiful to hear".

MUSIC OF FEASTS AND CEREMONIES (J.M.)

13. *Basal* : the gong ensemble

There are at least four instruments in a gong ensemble. These are : the drum *gimbal*, a pair of small suspended gongs with boss and turned-in ring *sanang*, and a big suspended gong with a wide rime and a high boss *agung*. One or two *agung* may be added to the group, in which case the musical function of the three

agung varies. The *gimbal* starts the music with a basic beat, followed by the *sanang* and the *agung*. The two *sanang* play in alternation with each other. When one plays loudly, the other plays softly. The *agung* plays with the *sanang* and *gimbal* an exchange or beats employing contrapuntal techniques. When two *agung* are present one *agung* plays a steady beat and the second *agung* plays a counterpoint to that beat. With three *agung*, one plays a steady beat and the other two play a counterpoint to this basic beat.

Another non-instrumental musical element to take into consideration are the quick alternating dance steps of women on the bamboo floor. Their sounds produce staccato pulses that are timed to the *gimbal* and *sanang* beats. If one girl misses the timing, the gongs will stop playing. Two girls, then several, may follow each other in quick succession, and their steps result in a musical canon similar to the musical interplay between the two *sanang*. Many other sounds like shouting, cries, joyful screams of the alternating *sanang* players, laughter, whispering and singing as well as walking and moving around in drunken behavior color the whole festivity.

Gimbal : drum.

The music of the whole gong ensemble is based on an ostinato rhythm played by the *gimbal* which starts with a short preparatory rhythmic phrase before falling into the ostinato.

There are five ostinato patterns whose metaphorical names suggest the rhythmic patterns. The *gimbal* is the "leader of the small suspended gongs" *pägi-butän ät sanang*. Any of the five ostinato patterns combine with any of the six rhythmic patterns of the *sanang* and with three or five different rhythmic patterns of the *agung*.

Sanang : two small suspended gongs.

The two performers sit facing each other on the *särimbar*, the raised platform which surrounds the central floor of the meeting house. The two instruments are suspended between the players from the lower joist of the high pitched roof. A rattan thong holds the *sanang* from the joist while another is looped around the big toe of each player's extended leg to prevent the instrument from turning. The word *sanang* means also "happiness", "joy". However, the two gongs do not have individual names. Instead, they have different sound qualities called

märäguas and *sämärang*. *Märäguas* is described by the Palawan as having a beautiful high tone and a bright thin sound. The *sämärang* sounds from a gong with a smaller diameter ; it has a lower tone, and a "dull" or "thick" sound whose exact tonal qualities are difficult to describe. Both gongs are played with two wooden sticks, *bäbasal* or *lilisag*, one thicker than the other. The thicker beater strikes with the right and the protrusion on the center of the gong to produce a heavier sound, while the thinner stick may also be made of bamboo *kukulitik* taps the rim *siling* with the left hand at an angle, thereby producing a thinner sound. Sounds of the *sanang* may be strong and clean *lingsag*, and fast *säräksak*. While the two musicians play together, they alternate roles. As one player plays loudly his rhythmic beat, the other fades his sounds and remains slightly in the background, until he takes his turn to play loudly. The loud playing is introduced by slow strong beats of the right hand on the boss. Then follows a faster rhythm, double time, alternating or permutating between beats on the boss and beats on the rim. This rhythm becomes a steady beat and lasts for a while. As soon as the second gong starts its beats with similar-

ly slow, loud sounds, the first gong diminishes its intensity and lets that second gong repeat the process just undergone by the first gong. This alternation of loud and soft sounds is one of the salient qualities of *sanang* music.

Agung : one, two or three big suspended gongs with boss.

One gong that hangs from a rope tied to the high beam of the meeting house is located near the *sanang* players, while another is similarly suspended a little further away. As the higher-pitched *mäsning agung* plays a fast beat, the low-pitched *mälämbäg* plays a slow regular beat *täbungguq*. If a third gong is used, one *agung* plays the *täbungguq* while the other two gongs play in opposition of loud and soft beats with cross accents similar to the pair of *sanang* beats. When only one *agung* is present, the player chooses between playing the *täbungguq* or *kinändaran* or *tinilab* beatings. The mallet *bäbandil* that beats on the *agung* is a wooden stick to which a long strip of cloth, or of rubber cut out from the inner tube of an automobile tire, is entwined on one end. As the right hand strikes on the boss *basal* of the instrument, the left hand stops each sound by touching the face of the gong with the palm of the hand. This stopping sound effect is called *luwän*.

The recordings were made in the hamlets of Tabud, Bungsud, Kangrian, Pinukulan and Taruwän, between the valleys of the Mäkagwaq and the Tämlang Rivers, Brooke's Point, Palawan (Philippines), by Nicole Revel-Macdonald and Charles Macdonald, Directors of Research (CNRS) and Professor Jose Maceda, Chairman of the Department of Music Research, college of Music, University of the Philippines, Quezon City.

The financial support for the field work of 1970-72, 1975, 1976, 1978 and 1983 was granted by the CeDRASEMI (CNRS) and its Director Georges Condominas. The Fyssen Foundation supported a shorter fieldwork in 1981.

Throughout these years, I benefited from the intellectual, technical and administrative support of the Departments of Linguistics and Anthropology of the College of Arts and Sciences, as well as the assistance of the Department of Music Research, College of Music, at the University of the Philippines.

We wish to express our heartfelt thanks to the above institutions and their directors. Most of all it is to the Palawan themselves, and more particularly to the Highlanders, that we are giving this work as a counter gift for the gracefulness and subtle refinement of their musical and poetical tradition.

Cover photograph : In a hamlet called Lösung ("Rice mortar"), in the clear light of sun rise, Mandun and Lapung are playing on the *kusjapiq*, the singing of birds and things. Photograph : Nicole Revel-Macdonald (1983).

Map : Jean Laurent, Musée de l'Homme.

English translation : Patricia Railing and Nicole Revel-Macdonald.

Publication of the Unité Propre de Recherche n° 165 of the CNRS and the Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie of the Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris.

New edition of the 30 cm/33 rpm. record LDX 74865, revised and augmented with the pieces of Bands 11 and 12.

© 1987/1992 CNRS / Musée de l'Homme.