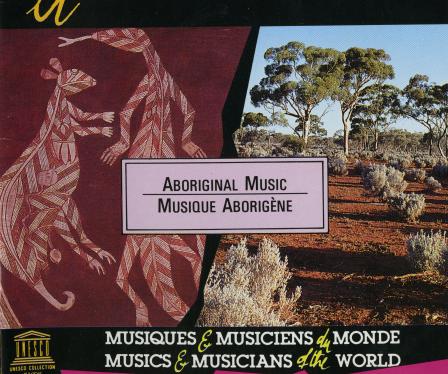
# AUSTRALIA



## AUSTRALIA ABORIGINAL MUSIC

1.1 Rain Dreaming (ngapa) 10'47 ceremony (excerpts),

In the *Walbiri* language. Yuendumu, Northern Territory (February 1967). Ceremonial calls, with responses from the women; welcome song.

- 2 Rain Dreaming ceremony (continued)
  Ambulatory singing as novices are led round the fires by their guardians.
- 3 Rain Dreaming ceremony (continued) Wailing by mothers of the novices.
- 2 A re-singing of Rain Dreaming songs 3'06 after the ceremony.
- By Dinny Djabaldjari.
- 3 Rain-making song 0'55 (excerpt from a series).
  Derby, Western Australia (July 1968).
  Sung in the Wunambul language by Bill Anda Nungaulmarra.
- 4 Balgan songs (selected items) 6'07 Derby, Western Australia (September 1968). Sung in the *Worora* and *Wunambul* languages. Leading singer: Wadi Ngyerdu.
- Djabi song.

  The Windmill of Wallanie Plains.

  La Grange, Western Australia (June 1968).

  Sung in the Garadiari language by Andy.

(selected items).

Delissaville, Northern Territory (June 1968).

Sung in the Wogad/ language by Tommy Barandjak and Harry Ferguson (didieridu).

T Brolga bird clan songs 4'04
Rose River, East Arnhem Land, N.T. (July 1969).
Sung in the *Nunggubuyu* language.
Leading singer: Dabulu.
Didieridu player: Magurn.

- 8 Women's Wu-ungka songs 1'57 Aurukun, North Queensland (October 1966). Sung in the *Wik-ngatara* language by Utekn and Yurimuk
- Morning Star, Pigeon, 3'03 and Rain songs; didjeridu " wooden trumpet" demonstration. Caledon Bay, North-Eastern Arnhem Land, N.T. (June 1959). Sung in the *Djapu* language.
- 10 Stingray, Dolphin, Curlew, and Shark songs.

  Groote Eylandt, Gulf of Carpentaria (1964 and 1969).

  Sung in the *Enindilyagwa* language.

Whether the first Australians were descended from the same human stock, or from two or more migratory "waves" are questions which still have to be answered. It is known, however, that man has been in Australia for at least 40 000 years. The first occupants probably drifted accidentally by sea to the southern land mass from the direction of Asia. Towards the end of the Ice Age, when seas were low, it would have been possible to continue the journey overland.

Generations of travellers must have progressed southwards through "New Guinea" to "Australia", then on to "Tasmania". When the seas rose, and coastlines appeared in their present forms, some groups became isolated and their mobility curtailed. Due to natural land barriers, such as rivers, mountains, rocky escarpments, and deserts, many mainland groups would find themselves confined to certain areas. In parts of Australia claims over hunting, foraging, and fishing grounds would have been enforced; and, over long periods of time, cultural and ecological contrasts between major tribal groups would develop.

When European exploration began in Australia, after the arrival on the east coast of Captain Cook, in 1770, such contrasts between Aboriginal groups were noted. Also apparent was the interconnexion of many of these groups due to their practice of trading goods for long distances and of holding inter-tribal ceremonies of various kinds.

In recent years more than 200 Australian languages have been named, or identified in some way. Australian Aboriginal music, too, differs markedly from one region to another, and, like the languages, there is a greater variety to be found in the tropical north than in central and western desert areas.

Ceremonial occasions are of two kinds: those connected with initiation and man-making and those connected with death. The general functions of the music may also be divided into two kinds: songs reinforcing social relationships between tribal groups and songs proclaiming the identity of particular groups and their territories. The many functions which Aboriginal music performs are all related, to some degree, to the myths, belief systems, and ceremonial complexes of particular regional groups.

According to Aboriginal beliefs, supernatural creatures travelled about in the "Dreamtime" establishing routes through desert areas and transforming themselves into objects, including features of the landscape. Their spirits are allpervasive and the songs and ceremonies instigated by them are performed to maintain their strength and powers of social control. Within the spiritual hierarchy are numerous "totems" or "dreamings" collectively responsible for the replenishment of different kinds of food and especially for bringing the rains on which productive seasons depend.

In central and western regions and in more remote parts of the north, young men - many of them literate and gainfully employed - are still undergoing initiation into the laws of the tribe and participating in song performances appropriate to ritual status and group membership. In places where European contact has been longest, there is little or no tribal knowledge to be passed on to younger "Europeanized" generations. Traditional rites and ceremonies have not been practised in parts of eastern, south-eastern, and south-western Australia for close on a hundred years.

Australian Aboriginal music, as it is now known, is essentially vocal music and mainly the prerogative of men. Women do have their part to play in some of the larger ceremonies, as for example their

responsorial calls to be heard in the Rain Dreaming scenes on track 1. Love magic rites, wailing and mourning songs are also performed by women of certain groups and in different parts of Australia (track 8).

Group singing (with some polyphony) is more often to be heard in desert regions; single voices, or no more than two or three at a time, are to be heard in Cape York, Queensland, in Arnhem Land, Northern Territory (occasionally with some polyphony), and in Kimberley districts, north of Western Australia. Some styles of group singing in Cape York Peninsula, North Queensland, unlike that of traditional mainland styles of this same region, show the influence of popular styles of South Pacific polyphony.

Regional differences in Aboriginal music are to be found in the quality of the singing voices; in the vocal range; in the number of distinguishable pitches within the range; in the relationship between song words and tones; and in the type of instrument (or instruments) used to accompany the singing.

Australian Aboriginal sound instruments are simply constructed and consist chiefly of wood. Some are sounded alone during special rites (e.g. bullroarer); the majority are used by the singers themselves as an integral part of the song performance. Widely distributed are the paired sticks of various shapes and sizes, and the paired curved blades, or "boomerang clapsticks". Other nonvocal sounds produced by performing singers include the beating of a heavy stick on the ground (track 1) lap-slapping by women (track 4) and the scraping of a notched stick (track 5).

One didjeridu, or a "wooden trumpet", sounded by a separate player is to be heard in the examples presented on tracks 1, 4 and 5. Traditionally this instrument is not played alone, but only in company with a stick-beating singer, or small group of stick-beating singers. A good Aboriginal didjeridu player matches his accompaniment to the song. The instrument is not used in traditional song accompaniments east of the Gulf of Carpentaria, nor among desert groups farther south.

The occasions on which traditional songs and associated dances are performed may be open, or public, for all to see and hear, or closed and private for initiated men only. Some minor ceremonies are attended only by women. Major events are organized by men and the main sections of them owned and performed by men on behalf of the entire community. All the material on this compact disc has been performed publicly and in the presence of Aboriginal women and children.

The Rain Dreaming recordings were made on a "women's night" at the ceremony, also known as nganakudukudu. Only short excerpts from some of the more spectacular scenes of this music-drama are presented here (track 1).

This "women's night" was part of a larger complex of rites and ceremonies associated with circumcision. Factors contributing to the holding of these ceremonies include the availability of sufficient numbers of adolescent boys not yet circumcised, and of initiated men, in the right relationship to the boys, to officiate as owners and organisers of the selected "dreaming" event. Many of the scenes during this night-long ceremony which began in the late afternoon and lasted for about 12 hours were symbolic reminders of the fact that the boys, now proceeding to manhood through various "rites de passage", had first to be removed from the custody of their womenfolk.

At this nganakudukudu the young novices, or initiates, saw their mothers for the first time fol-

lowing a period of ritual seclusion. The women, together with their younger children, were seated at the western end of the ceremonial ground. On the ground itself was a curving design in red and white representing the body of a snake, a "dreaming" closely associated with that of the rain.

At the stage of the proceedings recorded on track 1 several large fires had been lit at the women's end of the ground and small groups of five or six men were walking round them singing. In other parts of Australia, it is more usual for Aboriginal singing to be performed by singers standing or seated. As the night wore on, the young novices joined the ambulatory groups each with his guardian's arm around his shoulders. The boys did not sing but knelt, momentarily, at the side of each fire where the singers halted.

Towards dawn the singing and calling stopped and the young boys were brought to the edge of the fires. Their mothers then removed their hair string necklets, symbols of this preliminary stage of initiation.

By the time the sun has risen (track 1) and people are preparing to leave the scene of the ceremony, one can hear the formalized wailing of the women which announces the grief of the "bereaved" mothers. Their sons can no longer live as children for they have now entered the first phase of manhood.

Following the ceremony, a Walbiri man, Dinny Djabaldjari, sings (track 4), for the sake of clarity,

samples of the songs which had been recorded during the actual performance. These recordings (tracks 1 to 4) were made with the permission of the people concerned and their approval was obtained for this transfer to disc, but the literal translations of the words given below have not been obtained and their interpretation is accessible only to those with a full knowledge of the socioreligious beliefs embodied in these songs.

The "welcome" song:

(i) priwara mangku (twice) (u) kananpa (ri) lyilyi manu (twice)

Ambulatory songs:

- (a) (ya) ngatityara ngatityara kulanya minpiri tyapa (pronounced-pei)
- (b) (yan) puli yalima yawanku (-kui) yalima (-mai) (c) (ya) maliyara maliyara purwa ranytyi (ya)
- purwa ranytyi (d) mulya mita mita mulya mawu (-wei) runga (-ei) runa (-ei)

The alteration of final vowels (e.g. *pei*), and the continuous repetition throughout the song item of each complete string of syllables, are characteristics of unaccompanied and accompanied song styles of central and western desert regions of Australia. Descending vocal sounds at the conclusion of items (a) to (d) above, represent the women's calls of *kulukulukulu* heard on track 2.

In former times series of song items, such as the sample presented on track 7, would have been associated with the retouching of a cave-painting exhibiting an ancient, and potentially "rain-making", pictorial art found only in north-western Kimberley regions of Western Australia. In this final item of the series, called "painting the Wandjina's arm", the words follow the painted figure in detail, referring first to the upper arm, then to the hand, the finger joints, and nails. The

last word in the refrain, didja, didja, gadja is a declaration of kinship, and was translated as "granny".

Balgan songs (track 4) are dance songs, many of them performed by male dancers who move with a slow, stately gait. Large decorated boards are carried on their shoulders; in this case the decoration represented a river near the north-west coast.

The final items presented here were composed quite recently by Sam Wulagudja and have been interpreted as "chasing the old witch". Percussive accompaniments to Balgan songs are provided by paired sticks (of male singers) and by the women singers slapping their laps, one hand held at the wrist by the other. The stoppages or "arrests" in the accompaniment, occurring at regular pitch regions in the modal descents, are typical of Balgan or Balganva songs.

Djabi songs (track 5) belong to a personal, nondancing category and are more often about real, as distinct from mythological, subjects and events. The rasp, accompanying the Windmill song, is rare in Australia and heard only in association with these Western Australian songs. The sound is produced by rubbing a small stick along the serrated edge of a spear-thrower. Songs accompanied in this way are said to have been associated in earlier times with sorcery. English words occasionally appear in contemporary Djabi (tabi, jabbee) singing.

The series on track 6 is known to the performers as "Tommy Barandjak's father's corroboree". Song words refer to family territory. Calls, stamping feet of dancers, synchronized hand-claps of bystanders (mainly Aboriginal children) mingle in these four items with the singing and stick-beating of Tommy himself and the droning sound of the didjeridu or, as it is known in the Aboriginal languages of this region. Kanbi.

Each item is commenced by the didjeridu, a branch about one and a half metres long, hollowed with the assistance of termites, and end-blown with a loose, "lip-reed" technique. It produces here a fundamental tone which is intermittently enriched by an additional tone from the player's own vocal chords. The rhythmic sequence of "aerophonic" followed by vocally enriched or "voiced" tones is the feature of this and other such wind accompaniments. The second song item is characterized by a 5/4 rhythm. The descending, melismatic character of the vocal part is especially notable in Wongga song types.

Through recorded on Groote Eylandt (as part of a dance-filming project), the Nunggubuyu performers on track 7 belong to a territory north of Rose River on the eastern mainland. Before air travel was customary, contact between the Nunggubuyu and the Groote Eylandters was maintained by dug-out canoes. The method of making this type of craft was introduced by Macassan fishermen who once frequented north Australian shores.

The descending "vocalise" at the beginning of these songs is a recent innovation "found", or invented, by Ngardangi, one of the older singers of the clan. The nearest model for this "New Brolga" style is Wongga singing, which belongs to Wogadj groups farther west. From available evidence it would be seem that Aboriginal singing styles are more likely to be influenced by other Aboriginal singing styles than by the non-Aboriginal music heard on radios and cassettes.

The trilled refrain sounds which divide these songs into two sections are an imitation of the calls of the Brolga, or Native Companion, a large grey crane which has totemic affiliations with these people of the Ngalmi clan.

The words of Brolga songs vary, but all relate to the habits of these birds that fly in flocks, "dance" together, feed in the billabongs, and frequent familiar places in clan-owned territories.

The rhythmic patterning of Magurn's didjeridu (Ihambilbilk) accompaniment adroitly follows that of the sung tones.

The reference in the two items on track 8 sung by women, is to a "story" or myth about two girls drowned in the mouth of a nearby river. The short vocal sections, punctuated by vocal sounds - in this case, pub'wa, simulating the final gasps of the victims - are characteristic of ceremonial songs still remembered by older people in western settlements on Cape York Peninsula, Queensland.

Though recorded in Darwin (Northern Territory), the clan territory of the small group of stick-beating singers and their didjeridu player on track 9 is Caledon Bay on the north-éast coast of Arnhem Land. To inland tribes in the region, the Djapu people are known as the "Balamumu". For larger ceremonies they combine with other northeastern groups sharing the same myths.

These songs would be performed at times of death and mourning, the morning star being associated with the home of departed spirits of the *duwa* moiety with which the Djapu clan is aligned. Birds' calls interpolated in the form of a refrain, and the swinging rhythm in triple time, are features which distinguish Djapu Pigeon songs. Compared with the Wongga dance songs from western Arnhem Land, for instance, the vocal range of these three north-eastern song is narrow.

The didjeridu, known in the region as yiraki, was played on this occasion by a young man who tapped his hair comb against the near cylindrical wooden tube as he blew into it. An interval of

about a tenth separates the main tone from the upper, overblown tone. On other instruments the interval may be closer to an eleventh, or to a ninth. (Compare with the next item).

The subjects of the songs on track 10 are clan emblems, identifying elements in an intricate system of kin classification. The songs Stingray and Curlew, are sung by the same man, Gula, leading singer of the Warnungamadada clan; Dolphin is led by Abadjera and Shark by Malkarri, the last-mentioned singers both members of the Warnindilyagwa clan. Younger singers in the patriline may produce new melodic forms for words relating to the same subjects; on the other hand the tune for Shark as sung by Malkarri (now deceased), is similar to the one recorded in Groote Eylandt by C.P. Mountford in 1948 during the American-Australian Expedition to Arnhem Land.

The words of Groote Eylandt clan songs are poetic improvisations on given themes relating to territorial myths. The criterion of a good singer is the absence of verbal repetition. Repeated refrain syllables, however, are part of the accepted structure of these sung poems. The line-ending refrain in the Shark song, mabelala mandya, has been interpreted as "in the shallow sea".

Percussive sounds accompanying Groote Eylandt singing are produced in three ways: by beating a small stick on a larger one lying on the ground; by hitting together paired hand sticks; and by the didjeridu player beating a stick on the tube of his instrument.

The didjeridu (yiraga) accompaniments to these clan songs are blown here in characteristic Groote Eylandt style. The progress of the rhythmic "stuttered" drone is interrupted (usually according to the subject matter of the song and matching dancer's calls) by the use of an over-blown

tone, which also terminates the didjeridu part in songs of this kind. Vocal pulsations, "shaky voice" as heard in the Dolphin song, are deliberate and serve to ornament the sung tones which, as in north-eastern Arnhem Land, are confined to a narrow compass.

Alice M. MOYLE

The collector wishes to thank the groups represented on this compact disc for their friendly co-operation at the time the recordings were made. Though the music of many language groups has had to be omitted through lack of space, the following are represented by their songs: Walbiri (tracks 1 and 2); Wunambul (tracks 1 to 3); Worora (track 4); Garadjari (track 5); Wogadi (track 6); Nunggubuyu (track 7); Wikngatara (track 8): Diapu (track 9): Enindilyagwa (track 10).

The recording of songs 2 and 5 (a & b only) were made as part of a filming expedition mounted from Monash University, Melbourne.

Acknowledgments must also be made especially to the Australian Institute of Aboriginal Studies for permission to issue these field recordings.

### **AUSTRALIE** MUSIQUE ABORIGÈNE

2 Cérémonie du Rêve de la pluie (suite) Chant ambulatoire accompagnant la marche des novices conduits autour des feux par leurs protecteurs. 3 Cérémonie du Rêve de la pluie (suite) Lamentations des mères des novices. 2 Chants du Rêve de la pluie rechantés après la cérémonie. Par Dinny Dialbaldiari. 3 Chant pour faire la pluie (extrait d'une série). Derby, Australie-Occidentale (juillet 1968). Chanté en langue wunambul par Bill Anda Nunggulmarra. 4 Chants Balgan (sélection) Derby, Australie-Occidentale (septembre 1968). Chanté en langues worora et wunambul. Chanteur principal: Wadi Ngyerdu. 5 Chant Djabi Le moulin à vent des plaines de Wallanie. La Grange, Australie-Occidentale (juin 1968).

Chanté en langue garadjari par Andy.

1.1 Cérémonie du Rêve de la pluie 10'47 6 Chants de danse Wongga 6'29 ngapa (extraits), (sélection). En langue walbiri. Delissaville, Territoire du Nord (juin 1968). Yuendumu, Territoire du Nord (février 1967). Chantés en langue wogadi par Tommy Barandiak Appels cérémoniels, avec réponses des femmes : et Harry Ferguson (didieridu). chant de bienvenue.

3'06

0'55

6'07

0'44

7 Chants claniques de l'oiseau Brolga 4'04 Rose River, Terre d'Arnhem orientale, Territoire du Nord (iuillet 1969). Chanté en langue nunggubuyu. Chanteur prin-

cipal: Dabulu, Joueur de didieridu: Magurn.

8 Chants Wu-ungka des femmes 1'57 Aurukun, Queensland du Nord (octobre 1966). Chantés en langue wik-ngatara par Utekn et Yuimuk.

9 Chants de l'étoile du matin. 3'03 du pigeon et de la pluie.

Démonstration du jeu de la "trompette de bois" didieridu.

Caledon Bay, nord-est de la Terre d'Arnhem, Territoire du Nord (juin 1959). Chanté en langue diapu.

10 Chants de la raie pastenague, 6'29 du dauphin, du courlis et du requin. Groote Evlandt, Golfe de Carpentarie (1964 et 1969).

Chanté en langue enindilyagwa.

La question de savoir si les premiers australiens sont issus de la même souche humaine ou s'il y a eu deux ou plusieurs "vagues" migratoires n'a pas encore reçu de réponse. On sait cependant que l'Australie est habitée par l'homme depuis au moins 40 000 ans. Les premiers arrivants ont probablement été amenés accidentellement par les flots vers la masse continentale méridionale, venant d'Asie. Vers la fin de l'ère glaciaire, lorsque le niveau des mers était bas, il aurait été possible de poursuivre le voyage à pied sec.

Il est probable que des générations de voyageurs ont progressé vers le sud à travers la "Nouvelle-Guinée" jusqu'à l'"Australie", puis la "Tasmanie". Lorsque le niveau des mers a monté et que les côtes sont apparues sous leurs formes actuelles, certains groupes se sont trouvés isolés et ont été empêchés de poursuivre leur marche. Les barrières naturelles telles que les cours d'eau. les montagnes, les escarpements rocheux et les déserts ont vraisemblablement confiné beaucoup de groupes du continent dans certaines régions. Des territoires de chasse, de quête et de pêche auraient été ainsi délimités dans certaines parties de l'Australie et, avec le temps, les différentiations culturelles et écologiques entre les principaux groupes tribaux se seraient accentuées.

Lorsque l'exploration de l'Australie par les Européens a commencé, après l'arrivée du capitaine Cook sur la côte est en 1770, ces contrastes entre groupes aborigènes ont été observés. On a constaté aussi qu'il existait entre beaucoup de ces groupes un réseau de relations dû à leur habitude de parcourir de longues distances pour échanger des marchandises et célébrer diverses sortes de cérémonies intertribales.

Au cours des dernières années, plus de 200 langues australiennes ont été répertoriées ou identifiées. La musique aborigène australienne présente elle aussi des différences marquées

suivant les régions et, comme pour les langues, les regions tropicales du nord présentent une diversité plus grande que les régions désertiques du centre et de l'ouest.

Les cérémonies ont lieu dans deux types de circonstances: les unes sont liées à l'initiation et au passage à l'âge d'homme, les autres se rapportent à la mort. Les fonctions générales de la musique peuvent être, elles aussi, divisées en deux catégories: certains chants renforcent les relations sociales entre groupes tribaux, d'autres proclament l'identité de groupes particuliers et de leurs territoires. Les nombreuses fonctions que remplit la musique aborigène sont toutes liées, dans une certaine mesure, aux mythes, aux systèmes de croyance et aux complexes cérémoniels de groupes régionaux particuliers.

Selon ce que croient les Aborigènes, des créatures surnaturelles ont voyagé dans le "Temps du Rêve", établissant des itinéraires à travers les zones désertiques et se transformant en objets, et notamment en éléments du paysage. Leurs esprits imprégnent toutes choses et les chants et cérémonies dont elles sont les instigatrices sont destinés à maintenir leur force et leurs pouvoirs pour la cohésion du groupe social. Il y a, dans la hiérarchie spirituelle, un ensemble nombreux de "totems" ou de "rêves" qui sont collectivement responsables du renouvellement de divers types d'aliments et en particulier de la venue des pluies dont dépendent les saisons productives. Dans les régions désertiques du centre et de l'ouest et dans les parties les plus reculées du nord, les jeunes hommes, dont beaucoup savent lire et écrire et occupent des emplois salariés, continuent à subir l'initiation aux lois de la tribu et à participer à l'exécution de chants correspondants à leur statut rituel et au groupe dont ils font partie. Dans les endroits où les Aborigènes sont depuis très longtemps en contact avec les Européens, il n'y a pas ou presque pas de connaissances tribales à transmettre aux jeunes générations "européanisées". Dans certaines parties de l'est, du sud-est et du sud-ouest de l'Australie, il y a près de cent ans que les rites et les cérémonies traditionnels ne sont plus pratiqués.

La musique des Aborigènes d'Australie telle que nous la connaissons est essentiellement une musique vocale et elle est surtout la prérogative des hommes. Les femmes ont certes leur rôle à jouer dans certaines des cérémonies les plus importantes, comme avec leurs appels de répondantes qu'on entend dans les scènes du Rêve de la pluie sur la plage 1 de l'enregistrement. Les rites magiques de l'amour, les lamentations et le deuil donnent lieu à des chants qui sont également interprétés par des femmes de certains groupes et dans différentes parties de l'Australie (plage 8).

Le chant collectif (avec une certaine polyphonie) est pratiqué surtout dans les régions désertiques; les chants à une seule voix ou, au maximum, à deux ou trois à la fois, s'entendent dans les districts du cap York (Queensland), de la Terre d'Arnhem (Territoire du Nord), parfois avec une certaine polyphonie, et de Kimberley, dans le nord de l'Australie-Occidentale. Certaines formes de chants collectifs propres à la péninsule du cap York (Queensland du Nord) dénotent, à la différence des styles continentaux traditionnels de la même région, l'influence de styles populaires de la polyphonie du Pacifique Sud.

Dans la musique aborigène, les différences entre les régions tiennent à la qualité des voix, à leur tessiture, au nombre des degrés qu'on peut discerner dans celle-ci, au rapport entre les paroles chantées et les tons et au type de l'instrument (ou des instruments) qu'on utilise pour accompagner le chant.

Les instruments sonores des Aborigènes australiens sont de construction simple et faits principalement de bois. Certains se jouent seuls lors de rites spéciaux (comme, par exemple, le "bullroarer"), mais la plupart sont utilisés par les chanteurs eux-mêmes comme partie intégrante du morceau chanté. Largement répandues sont les paires de bâtons de formes et de tailles variées et les paires de lames recourbées, ou "boomerang clapsticks". Parmi les autres sons non vocaux produits par les chanteurs, on peut mentionner le battement d'un gros bâton sur le sol (plage 1), le son produit par les femmes frappant sur leurs cuisses (plage 4) et le râclement d'un bâton entaillé d'encoches (plage 5).

Dans les exemples présentés sur les plages 1, 4 et 5, on peut entendre un didjeridu, ou "trompette de bois", dont joue un musicien isolé. Traditionnellement, cet instrument ne se joue pas seul, mais uniquement pour accompagner un chanteur ou un petit groupe de chanteurs frappant avec un bâton. Un bon joueur aborigène de didjeridu accorde son accompagnement au chant. L'instrument n'est pas utilisé pour l'accompagnement des chants traditionnels à l'est du golfe de Carpentarie, ni dans les groupes des zones désertiques plus au sud.

Les cérémonies au cours desquelles sont interprétés les chants et les danses qui leur sont associées peuvent être soit publiques, et chacun peut y assister, soit privées et réservées aux seuls hommes initiés. Il y a certaines cérémonies mineures auxquelles n'assistent que des femmes. Les grandes fêtes sont organisées par les hommes et leurs principaux éléments sont l'affaire d'hommes qui se chargent de leur exécution au nom de la communauté toute entière. Tous les morceaux de l'enregistrement ont été exécutés en public en présence de femmes et d'enfants aborigènes.

Les enregistrements du Rêve de la pluie ont été réalisés au cours d'une "nuit des femmes" pendant la cérémonie connue aussi sous le nom de nganakudukudu. Ne sont présentés ici que de courts extraits des scènes les plus spectaculaires de ce drame musical (plage 1).

Cette "nuit des femmes" faisait partie d'un ensemble plus vaste de rites et de cérémonies associés à la circoncision. Pour que ces cérémonies soient organisées, il faut qu'il y ait un nombre suffisant d'adolescents non encore circoncis et d'hommes initiés, avant avec ces garcons des liens de parenté appropriés, qui pourront jouer le rôle de propriétaires et d'ordonnateurs des célébrations de "rêve" choisies. Beaucoup des scènes de cette cérémonie nocturne, qui avait commencé en fin d'après-midi et duré une douzaine d'heures, constituaient des rappels symboliques du fait que les garçons, s'acheminant vers l'âge d'homme au moyen de divers rites de passage, devaient d'abord être soustraits à la garde des femmes.

Lors de ce nganakudukudu, les jeunes novices, ou initiés, revoyaient leur mère pour la première fois après une période d'isolement rituelle. Les femmes étaient assises avec leurs jeunes enfants à l'extrémité ouest du terrain de cérémonie. A même le sol était tracé un dessin curviligne représentant en rouge et blanc le corps d'un serpent, "rêve" étroitement associé à celui de la pluie.

Sur la plage 1.1 à l'appel initial (tyamaru) lancé par un des ordonnateurs masculins, succèdent les réponses aiguës des femmes: kulukulukulukulu. Dans le tohu-bohu d'appels et de cris, on entend s'élever le chant de bienvenue (pirawara mangku) accompagné par les martèlements réguliers d'un bâton qui frappe le sol.

Au stade de la cérémonie enregistrée sur la plage 1. Plusieurs grands feux avaient été allumés à l'extrémité du terrain où se tenaient les femmes, et de petits groupes de cinq ou six hommes chantaient en marchant autour des feux. Dans d'autres régions d'Australie, il est plus fréquent de voir les Aborigènes chanter debout ou assis. A une heure avancée de la nuit, les jeunes novices se sont joints aux groupes de marcheurs, chacun ayant le bras de son protecteur autour des épaules. Les

garçons ne chantaient pas mais s'agenouillaient momentanément près de chaque feu lorsque les chanteurs s'immobilisaient.

A l'approche de l'aube, les chants et les appels cessèrent et les garçons furent conduits au bord des feux. Leurs mères ôtèrent alors leurs colliers en corde de cheveux, symbole de cette étape préliminaire de l'initiation.

Après le lever du soleil (plage 1.3), au moment où tout le monde s'apprête à quitter le lieu de la cérémonie, on peut entendre les lamentations rituelles des femmes exprimant la douleur des mères "dépossédées". Leurs fils ne pourront plus vivre comme des enfants car ils sont désormais entrés dans la première phase de l'âge d'homme.

Après la cérémonie, un Walbiri, Dinny Djabaldjari, a chanté (plage 2), pour plus de clarté, des spécimens de chants qui avaient été enregistrés pendant la cérémonie même. Ces enregistrements (plages 1 à 2) ont été faits avec l'autorisation des intéressés qui ont donné leur approbation au transfert sur phonogramme, mais les traductions littérales des paroles transcrites ci-après ne nous ont pas été communiquées, leur interprétation n'étant accessible qu'à ceux qui ont une pleine connaissance des croyances socio-religieuses exprimées dans les chants.

Chant de "bienvenue": (i) piriwara mangku (bis) (ii) kananpa (ri) lyilyi manu (bis)

Chants ambulatoires:

- (a) (ya) ngatityara ngatityara kulanya minpiri tyapa (prononcé *pei*)
- (b) (yan) puli yalima yawanku (-kui) yalima (-mai)
- (c) (ya) maliyara maliyara purwa ranytyi (ya) purwa ranytyi
- (d) mulya mita mita mulya mawu (-wei) runga (-ei) runa (-ei)

L'altération des voyelles finales (par exemple -pe) et la répétition constante dans tout le fragment de chant de chaque séquence complète de syllabes sont caractéristiques des styles de chant non accompagné et accompagné des régions désertiques centrales et occidentales de l'Australie. Les sons vocaux descendants qui concluent les fragments (a) à (d) ci-dessus représentent le kulukulu-kulu des appels de femmes qu'on entend sur la plage 2.

Jadis, des séries d'éléments de chant, comme le spécimen présenté sur la plage 7, auraient été associées à la retouche d'une peninture pariétale relevant d'un art imagier ancien pouvant "faire la pluie" qui ne se rencontre que dans les régions du nord-ouest du Kimberley en Australie-Occidentale. Dans ce dernier élément de la série, intitulé "en peignant le bras de Wandjina", les paroles suivent le détail de la figure peinte, mentionnant d'abord le bras, puis la main, les phalanges et les ongles. Les derniers mots du refrain, didja, didja, didja, sont une déclaration de parenté et ont été traduits par "grand-maman".

Les chants Balgan (plage 4) sont des chants dansés, dont beaucoup sont exécutés par les danseurs qui se déplacent d'une démarche lente et majestueuse. Ils portent sur les épaules de grands panneaux décorés; en l'occurence, la décoration représentait une rivière près de la côte pord-ouest

Les derniers morceaux présentés ici ont été composés tout récemment par Sam Wulagudja et sont interprétés comme signifiant "en chassant la vieille sorcière". Les accompagnements de percussions des chants Balgan proviennent des bâtons appariés (que manient les chanteurs) et des claques que les chanteuses se donnent sur les cuisses avec une main tenue par l'autre au poignet. Les interruptions, ou "arrêts", de l'accompagnement, qui se produisent régulièrement aux alentours d'une certaine hauteur de son

dans les descentes modales, sont caractéristiques des chants Balgan ou Balganya.

Les chants *Djabi* (plage 5) appartiennent à une catégorie personnelle non dansée et portent le plus souvent sur des sujets et des événements réels, c'est-à-dire non mythologiques. Le raclement qui accompagne le chant du moulin à vent est rare en Australie; on ne l'y entend qu'associé à ces chants de l'Australie-Occidentale. Le son est obtenu en frottant un petit bâton sur le bord dentelé d'un propulseur. Les chants accompagnés de cette façon auraient été associés autrefois à la sorcellerie. Des mots anglais apparaissent de temps à autre dans les chants Djabi contemporains (*tabi*, *jabbee*).

La séquence enregistrée sur la plage 6 est connue des exécutants sous le nom du " corrobori du père de Tommy Barandjak". Les paroles du chant font allusion au territoire d'une famille. Les appels, les piétinements des danseurs, les battements de mains synchronisés des spectateurs (pour la plupart des enfants aborigènes) se mêlent dans ces quatre fragments au chant et au frappement du bâton de Tommy lui-même ainsi qu'au bourdon du didjeridu, appelé kanbi dans les langues aborigènes de cette région.

Chaque morceau est commencé par le didjeridu, branche d'un mètre cinquante de longueur environ, évidée avec l'aide de termites, qui est embouché à son extrémité et dans lequel on souffle un peu comme dans un pipeau. Il produit ici un ton fondamental qui est enrichi par intermittence d'un ton supplémentaire que le musicien tire de ses cordes vocales. La séquence rythmique des tons "aérophoniques" suivis de tons enrichis par la voix est un trait caractéristique des accompagnements à vent comme celui-ci. Le deuxième fragment de chant se caractérise par un rythme 5/4. Le caractère mélismatique descendant de la partie vocale est particulièrement notable dans les types de chant Wongga.

Bien qu'ils aient été enregistrés à Groote Eylandt (pour le tournage d'un film sur les danses), les Nunggubuyu que l'on entend sur la plage 7 habitent un territoire situé au nord de la Rose River, dans l'est du continent. Avant que les déplacements en avion ne soient entrés dans les mœurs, les contacts entre les Nunggubuyu et les habitants de Groote Eylandt se faisaient en piroque. Le procédé de fabrication de ces embarcations en bois évidé avait été introduit par des pêcheurs de Macassar qui fréquentèrent jadis les côtes septentrionales de l'Australie.

La "vocalise" descendante au début de ces chants est une innovation récente "trouvée" ou inventée par Ngardangi, l'un des chanteurs les plus âgés du clan. Le modèle le plus proche de ce style "néo-brolga" est le chant Wongga, qui est celui des groupes Wogadj vivant plus à l'ouest. D'après les constatations qui peuvent être faites, il semblerait que les styles de chant aborigènes soient plus susceptibles d'être influencés par d'autres styles de chants aborigènes que par la musique non aborigène entendue à la radio ou sur des cassettes

Les trilles du refrain qui divise ces chants en deux parties imitent les rappels du *Brolga*, ou "compagnon indigène", grande grue grise qui a des affinités totémiques avec les membres du clan *Naalmi*.

Les paroles des chants *Brolga* varient, mais toutes ont trait aux habitudes de ces oiseaux qui volent en groupe, "dansent" ensemble, se nourrissent dans les billabongs et fréquentent des lieux familiers des territoires appartenant au clan.

Les motifs rythmiques de l'accompagnement au didjeridu (lhambilbilk) de Magurn suivent habilement les tons chantés.

Les deux morceaux de la plage 8 chantés par des femmes se réfèrent à l'mistoire ou mythe de deux jeunes filles qui se sont noyées dans l'embouchure d'une rivière voisine. Les courtes sections vocales, ponctuées par des sons vocaux - en l'occurrence, pub'wa, simulant les râles d'agonie des victimes - sont caractéristiques des chants cérémoniels dont se souviennent encore les anciens dans les établissements de l'ouest de la péninsule de Cap York, au Queensland.

Bien que l'enregistrement ait été fait à Darwin (Territoire du Nord), le petit groupe de chanteurs frappant avec leur bâton et le joueur de didjeridu qui les accompagne, qu'on entend sur la plage 9 font partie d'un clan dont le territoire se trouve à Caledon Bay, sur la côte nord-est de la Terre d'Arnhem. Les tribus de l'intérieur de la région connaissent ces Djapu sous le nom de "Balamumu". Pour des cérémonies plus importantes, ils s'associent à d'autres groupes du nord-est dont ils partagent les mythes.

Ces chants seraient exécutés lors des décès et des deuils, l'étoile du matin étant associée à la demeure des esprits défunts de la moitié duwa qui est la lignée du clan Djapu. Les appels d'oiseaux intercalés sous forme de refrain et le bàlancement du rythme à trois temps sont des traits caractéristiques des chants du pigeon des Djapu. Comparée aux chants de danse Wongga de l'ouest de la Terre d'Arnhem, par exemple, l'étendue vocale de ces trois chants du nord-est est restreinte.

Le didjeridu, connu dans la région sous le nom de yiraki, était joué à cette occasion par un jeune homme qui frappait son peigne contre le tuyau de bois de forme à peu près cylindrique dans lequel il soufflait. Un intervalle d'environ un dixième sépare le ton principal du ton plus aigu obtenu par un excès de souffle. Sur d'autres instruments, il serait plutôt de l'ordre d'un onzième ou d'un neuvième (à comparer avec le morceau suivant).

Les thèmes des chants de la plage 10 sont des emblèmes de clan, éléments d'identification d'un système complexe de classification des parents. Les chants de la raie pastenague et du courlis sont chantés par le même homme, Gula, chanteur principal du clan Warnungamadad; le chant du dauphin est conduit par Abadjera et celui du requin par Malkarri, ces deux derniers chanteurs étant membres du clan Warnindilyagwa. Des chanteurs plus jeunes du patrilignage peuvent produire de nouvelles formes mélodiques pour des paroles sur les mêmes sujets. En revanche, l'air du requin chanté par Malkarri (aujourd'hui décédé) ressemble à celui qui avait été enregistré à Groote Eylandt en 1948 par C.P. Mountford lors de l'expédition anglo-américaine dans la Terre d'Arnhem.

Les paroles des chants du clan de Groote Eylandt sont des improvisations poétiques sur certains thèmes relatifs à des mythes territoriaux. Un bon chanteur se reconnaît à l'absence de répétition verbale. Néanmoins, la répétition des syllabes du refrain fait partie de la structure admise de ces poèmes chantés. Les mots qui terminent le refrain du chant du requin, mabelala mandya, ont été interprétés comme signifiant "dans la mer peu profonde".

Les bruits de percussion qui accompagnent les chants de Groote Eylandt sont produits de trois façons: en tapant avec un petit bâton sur un bâton plus gros posé sur le sol, en frappant l'un contre l'autre deux bâtons appariés et - dans le cas du joueur de didjeridu, en frappant d'un bâton le tuyau de son instrument

Les accompagnements au didjeridu (yiraga) de ces chants claniques sont interprétés ici dans le style caractéristique de Groote Eylandt. La progression du bourdon rythmique "bégayé" est interrompue (généralement selon le sujet du chant et les appels correspondants des danseurs) par l'irruption d'un ton soufflé plus haut, qui termine également la partie de didjeridu dans les chants de ce genre. Les pulsations vocales, ou "voix tremblantes", que l'on entend dans le chant du dauphin sont un effet

voulu, destiné à orner les tons chantés qui, dans le nord-est de la Terre d'Arnhem, se limitent à un registre étroit.

Alice M. MOYLE

L'auteur des enregistrements tient à remercier les groupes représentés sur ce phonogramme de leur coopération amicale au moment où les enregistrements ont été faits. Faute de place, il a fallu omettre la musique de nombreux groupes linguistiques; ceux qui sont représentés ici par leurs chants sont les suivants : Walbiri (plages 1 et 2), Wunambul (plages 1 à 3), Woror (plage 4), Garadjari (plage 5), Wodad (plage 6), Nunggubuyu (plage 7), Wik-ngatara (plage 8), Djapu (plage 9), Enindilyagwa (plage 10).

L'enregistrement des chants n° 2 et 5 (a et b seulement) a été réalisé dans le cadre d'une expédition cinématographique organisée par l'Université Monash de Melbourne.

Enfin, nous exprimons plus particulièrement notre gratitude à l'Institut australien des études aborigènes qui nous a autorisé à publier ces enregistrements faits sur le terrain.

Aboriginal Bark Painting | Peinture aborigène sur écorce



Photos: Werner Forman Archive / Private Collection, Prague. Richard Barbeyron / RAPHO



**ENGLISH COMMENTARY INSIDE** COMMENTAIRES EN FRANÇAIS A L'INTÉRIFIIR



10'47



MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

#### **AUSTRALIA** ABORIGINAL MUSIC

Recordings & commentary : ALICE M. MOYLE

2 A re-singing of Rain Dreaming songs	3'0
Chants du Rêve de la pluie rechantés	
3 Rain-making song	0'5

Rain Dreaming (ngapa) ceremony

Cérémonie du Rêve de la pluie (ngana)

Chant pour laire de	ia piule	
4 Balgan songs	6'0	07
Chanta Balgan		

5	Djabi song. The	Windmill of Wallanie Plains	0'44
	Chant Djabi. Le	moulin à vent des plaines de	
	Wallanie		

REISSUE AUVIDIS - 12, av. M. Thorez, F-94200 IVRY-SUR-SEINE OF THE ALBUM AUSTRALIA: ABORIGINAL MUSIC (collection "Musical Sources", founded by Alain Daniélou) realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR COMPARATIVE MUSIC STUDIES AND DOCUMEN-TATION (IICMSD) BERLIN

for the

INTERNATIONAL MUSIC

#### MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

#### **AUSTRALIE** MUSIQUE ABORIGENE

Enregistrements et commentaire : ALICE M. MOYLE

Wongga dance songs     Chants de danse Wongga	6′2
<ul><li>Brolga bird clan songs</li><li>Chants claniques de l'oiseau Brolga</li></ul>	4′0
Women's Wu-ungka songs     Chants Wu-ungka des femmes	1′5
Morning Star, Pigeon and Rain songs     Chants de l'étoile du matin, du pigeon     et de la pluie	3′0

10 Stingray, Dolphin, Curlew and Shark songs Chants de la raie pastenague, du dauphin. du courlis et du requin

RÉÉDITION AUVIDIS - 12, av. M. Thorez, F-94200 IVRY-SUR-SEINE DE L'ALBUM AUSTRALIE : MUSIQUE ABORI-GENE (collection "Sources Musicales", fondée par Alain Daniélou) realisé par l'INSTITUT INTERNATIONAL D'ETUDES COMPARATIVES DE LA MUSIQUE ET DE DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN pour le

ONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE OUNCIL.



6'29

