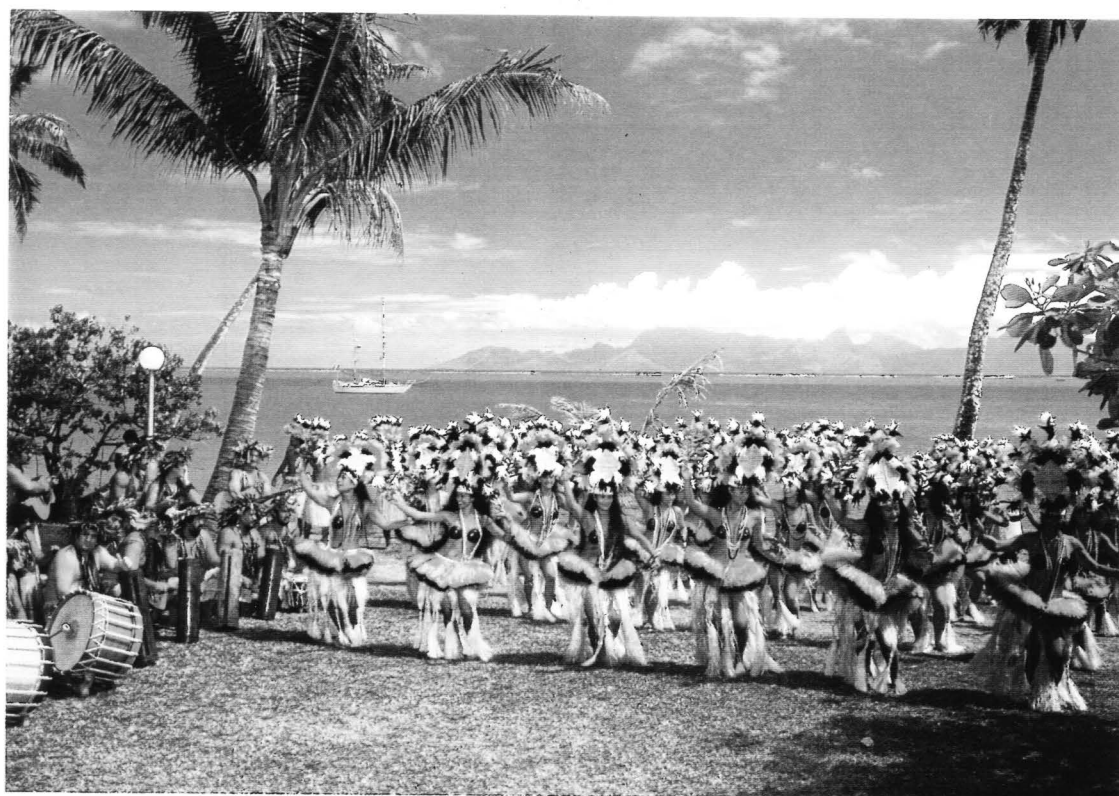


MINISTERE DE L'EDUCATION
ET DE L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

Direction des Enseignements Secondaires
B.P 20673 -PAPEETE- Tel. 42.48.18

POLYNESIE FRANCAISE

LA MUSIQUE POLYNESIENNE AU COLLEGE



FORMATION CONTINUE
Juin 1992

INSPECTION PEDAGOGIQUE

Eric MICHON

Conseiller Pédagogique

en

Education Musicale

**LA MUSIQUE POLYNESIENNE AU
COLLEGE**

FORMATION CONTINUE

Année 1991-1992

SOMMAIRE

Propos du Ministre..... p. 4

Avant-propos..... p. 5

INTRODUCTION A LA MUSIQUE POLYNESIENNE

Généralités..... p. 9

Danse et Musique en Polynésie..... p. 13

Etude des Himene..... p. 20
par **Jean-Paul BERLIER**

Organologie..... p. 29

La rythmique polynésienne..... p. 33

ANNEXES

Partitions..... p. 41

Glossaire..... p. 57

Eléments bibliographiques..... p. 59

MINISTERE DE L'EDUCATION

ET DE

 L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

Vous savez tout l'intérêt que je porte à l'adaptation de l'enseignement aux spécificités et aux réalités de notre Territoire. Chacun connaît en effet l'attachement des Polynésiens à la musique en général et à leur art traditionnel en particulier.

A ma demande, l'Inspection Pédagogique a donc entamé cette année une réflexion concernant les ajustements possibles dans le domaine de l'éducation musicale. Les possibilités sont multiples : chants en langue véhiculaire, pratiques rythmiques basées sur le vécu des enfants, travail d'analyse axé sur l'art traditionnel polynésien... J'ai donc le plaisir de vous présenter un document de grande qualité qui va désormais rendre possible une meilleure adaptation tant du contenu que des pratiques méthodologiques dans cette discipline.

Cette production va dorénavant permettre une meilleure adéquation entre le vécu de nos élèves et la didactique de cette matière ô combien présente dans l'âme polynésienne. Que ce travail devienne profitable aux enfants de ce Territoire est l'une de mes volontés les plus chères.



Raymond VAN BASTOLAER

AVANT-PROPOS

Ce document est le fruit d'une démarche entreprise il y a déjà plusieurs mois par l'ensemble des professeurs de musique du Territoire qui, réunis pour la première fois en Octobre 1990, avaient souhaité qu'une formation continue voit le jour en Polynésie Française et notamment qu'une action soit envisagée pour une meilleure sensibilisation à la musique traditionnelle de ce Territoire, au "**Himene Tarava**" par exemple. Ce projet avait été proposé par Monsieur Jean-Paul Berlier, professeur d'Education Musicale à l'Ecole Normale.

C'est donc en toute logique que le premier Plan de Formation Continue en Education Musicale débutait par un stage de deux jours intitulé "**Sensibilisation à la musique polynésienne**", les 14 et 15 Novembre 1991. Son contenu était le suivant :

Jeudi 14 Novembre :

*** Introduction à la musique polynésienne**

*** A- Musique et danse (Danse et musique)**

- Fonction de ces arts dans la vie quotidienne
- structure : les différentes danses
: les différents chants ; exemples

*** B- Organologie**

- Classification
- Les instruments anciens
- L'orchestre de percussion moderne
- Autres instruments

*** C- Stylistique de la musique de percussion**

- Structure
- Rôle des différents instruments
- Analyse rythmique
- Schémas rythmiques

*** D- Pédagogie**

- *Présentation et travail de chants polynésiens
 - "traditionnels"
 - modernes

Vendredi 15 Novembre :

- *A Exposé : **les " Himene " en Polynésie**, par J.P Berlier
 - Etude analytique du "Himene tarava "
 - Etude comparée " Himene tarava " / " Himene ruau "
- * B- **Rencontre avec " Paparai " , "ra'atira himene"**
 - Atelier : méthode d'apprentissage d' un " Himene ru'au " et d'un" Hiinene tarava"
- * **C-Pédagogie et adaptations de programme**
 - utilisation à des fins pédagogiques des notions étudiées pendant le stage ;
 - Construction d'une leçon centrée sur la musique polynésienne
 - Bilan

Ces deux journées furent dans l'ensemble ressenties comme fructueuses par les participants ; on pût même remarquer par la suite une plus grande utilisation de chants en langue vernaculaire dans le cours d'Education Musicale.

Ce travail reprend donc en les complétant le contenu de ces journées de formation ; sa diffusion dans les Etablissements a pour objectif de permettre aux enseignants d'avoir à leur disposition un document auquel ils pourront désormais se référer. Il leur permettra de plus une adaptation plus aisée des contenus aux spécificités du milieu socio-culturel des enfants.

Mais ce document n'est qu'un point de départ ; plusieurs actions sont envisagées dès l'année prochaine pour poursuivre avec la collaboration de tous l'effort entrepris, même s'il faudra veiller à ne pas négliger les apprentissages traditionnels du cours d'Education Musicale, tels que définis par les instructions officielles, afin de préserver le caractère national de notre enseignement :

-Un stage "nouveaux arrivants" sera pour la première fois programmé à la rentrée de Septembre 1992 en Education musicale afin de permettre une sensibilisation plus rapide à la réalité polynésienne. De même, une formation sera proposée afin de permettre aux enseignants le désirant de pratiquer la musique traditionnelle.

-Poursuite de la constitution d'un corpus de chants en langue vernaculaire afin que le choix soit le plus large possible. Des mélodies destinées à être interprétées à la flûte à bec seront également collectées.

Une réunion de personnes intéressées par ce travail sera programmée dans le courant du premier trimestre 1992.

-Poursuite de la création de documents pédagogiques concrets, dans le domaine de la vidéo notamment : l'organologie, les rapports danse-musique se prêteraient particulièrement à cette forme de document.

-A l'aide de cette nouvelle documentation pédagogique, poursuivre les nécessaires adaptations de contenu. La sensibilisation des professeurs d'Education Musicale aux problèmes linguistiques des enfants, aux interférences entre le français et le reo maohi, doit être liée à ces adaptations et permettre une méthodologie spécifique correspondant aux facultés particulières de l'élève polynésien, comme son oreille musicale, sa capacité à reproduire des mélodies et des rythmes.

Seront joints à ce document deux compléments indispensables : l'un, **audio** rassemble des exemples musicaux permettant d'illustrer une éventuelle leçon consacrée à la musique polynésienne ; l'autre, **vidéo**, peut permettre une mise en évidence plus "pédagogique" des rapports textes-musique dans l'art traditionnel de ce Territoire. Chaque participant au stage évoqué ci-dessus qui l'a souhaité possède désormais ce matériel ; il restait à le diffuser dans les Etablissements, ce qui sera désormais chose faite.

Je tiens à remercier Tom Urima, musicien, et Coco Hotahota, créateur, pour m'avoir aidé à mieux appréhender leur art traditionnel, ainsi que Jean-Paul Berlier à qui l'on doit la recherche sur les Himene.

E. MICHON, Juin 1992

**INTRODUCTION A LA
MUSIQUE POLYNESIENNE**

Il ne nous reste que peu de traces d'art traditionnel polynésien ; sa disparition est, selon le musicologue Manfred Kelkel, quasi-totale. En effet, les missionnaires interdisent dès le début du XIX^e siècle toute manifestation d'art traditionnel : celui-ci est assimilé au paganisme (*le chant éloigne les "tupapa'u" ,les fantômes*). Ils remplacent donc les chants traditionnels par les hymnes religieux. Il s'agit là d'un premier phénomène d'acculturation.

Le Roi Pomare II (1819, "code Pomare") puis la Reine Pomare II elle-même, interdisent la pratique de la danse et des chants traditionnels (***pehe***, chants ; ***ori***, danses), de même que le tatouage ; puis le gouvernement français fait de même. Il y aura tout au long du XIX^e siècle alternance entre "autorisation avec de sérieuses restrictions" et interdiction pure et simple. L'art traditionnel continue cependant à être pratiqué discrètement, tout en perdant peu ou prou ses racines. Encore maintenant, la création de chants et danses est permanente en Polynésie : "la tradition orale n'a pas à restituer un texte, elle le crée" ; nous nous trouvons en effet, de toute évidence, face à un art de tradition orale.

La Musique traditionnelle est exclusivement vocale à l'origine, avec accompagnement de Percussions. Par la suite, avec l'arrivée des européens et l'introduction du ukulele, de la guitare, de la mandoline... les pratiques vont considérablement être modifiées. ***Le texte, la poésie priment sur la musique***

La danse est l'expression visuelle de la musique ; le chant sert de support musical à la chorégraphie. Les danses polynésiennes représentent le moyen d'appréhender le surnaturel, de s'approprier la force (le "***mana***") Ce sont donc des danses rituelles. La danse exprime aussi la préoccupation de refléter les règles et classifications de la vie sociale, les actions de la vie quotidienne (pêche, moisson, fiançailles, naissance, circoncision...)

Il est à noter que les femmes sont exclues des lieux de culte, les "marae" (tabu). Il n'y a pas de frontière définie entre la danse et le chant : la danse est toujours accompagnée de chants, ceux-ci sont toujours accompagnés de mouvements rythmiques du corps. Il n'existe pas de démarcation très nette entre le profane et le religieux non plus.

La distinction entre musique instrumentale et musique vocale n'existe pas vraiment non plus : en réalité, il n'existe pas de musique instrumentale à proprement parler. On peut quand même essayer de définir quelques genres musicaux :

- Les **ré citations (psalmodiées)** : musique sacrée, poèmes épiques
: mélopées : généalogies de chef
: psalmodies funéraires
: ballades (amour, vie quotidienne)

C'est la mémoire du peuple polynésien, le genre le plus ancien.

- Les **Chants**, avec ou sans accompagnement
- Les **Chants destinés à la danse**
- La **musique instrumentale pour soliste** (ex. : pour le **vivo**)

La fonction de ces chants est le plus souvent funéraire, totemique ou de travail.

L'origine des instruments est à rechercher le plus souvent dans les mouvements corporels et dans certaines activités techniques ; en effet, beaucoup des activités de la vie quotidienne sont productrices de sons plus ou moins rythmés, plus ou moins musicaux.

Il est à noter que l'érotisme souvent remarqué est plutôt le reflet d'une fonction de fécondité des chants ou danses en question.

La notion d' "acculturation"

La tradition est "**la transmission orale de légendes, de faits, de doctrines, d'opinions, de coutumes, d'usages... pendant un long espace de temps.**" (Larousse, 1970)

On trouve donc dans cette définition :

- * une dimension temporelle
- * la notion de transmission orale

La mort d'une tradition est souvent due à un profond bouleversement économique, politique, ou culturel du pays. Période de déstabilisation due à la confrontation de 2 cultures. Quand tout un pan de tradition disparaît, alors qu'est adoptée une nouvelle culture, nous avons affaire à un phénomène d' **acculturation** :

"Un phénomène d'adaptation d'un individu ou d'un groupe, consécutive à une désadaptation antérieure, ou d'un changement complet de milieu géographique, linguistique, religieux, professionnel, (...) subi par l'individu ou le groupe " (Larousse).

En Polynésie, ce sont les Européens qui, à la fin du XVIII^e siècle, provoquent cette rupture :

- par l'introduction d'un autre type de civilisation : écrit dominant, croyances nouvelles, système politique et organisation sociale différente, mode de vie, une nouvelle façon de penser...
- en musique, y a-t-il eu rupture suivie d'adoption des valeurs européenne ou bien la tradition a-t-elle été la plus forte ?

Une musique véritablement traditionnelle serait une musique qui daterait d'avant l'arrivée des européens ; d'où l'intérêt de rechercher si la musique que l'on entend maintenant existait sous des formes voisines avant l'arrivée de Wallis à Tahiti.

Mais : n'existe-t-il pas une solution intermédiaire, c'est à dire un art qui conserve beaucoup de caractéristiques de son passé tout en ayant intégré des éléments étrangers ? Il ne s'agit plus dans ce cas de tradition, pas tout à fait d'acculturation, mais bien plutôt de **syncrétisme**, c'est à dire d'un "**compromis entre 2 cultures**".

On voit donc apparaître le problème de cette recherche ; comment parvenir au but fixé étant donné que :

- l'examen des textes des premiers européens est extrêmement imprécis musicalement, par manque de connaissances dans ce domaine, même s'ils donnent quand même quelques indications
- trop peu d'études ont déjà été produites.

Le sujet de cette étude a été recentré dans un premier temps sur les îles de la Société, au vu de la très grande disparité des pratiques dans ce domaine, corollaire de l'immensité du Territoire ; une étude comparable pourra être envisagée dans un second temps pour les Marquises, les Australes et les Tuamotu.

L'exposé comprendra essentiellement quatre parties :

- la première sera consacrée à l'**étude des rapports entre la danse et la musique** ;
- nous aborderons ensuite une approche **organologique**, en étudiant les instruments polynésiens, anciens et modernes ;
- nous ferons ensuite une brève **analyse de schémas rythmiques** essentiels de cette musique. On pourra constater d'ailleurs à cette occasion la parenté entre musique rythmique et Himene Tarava, lequel sera le centre de la dernière partie consacrée aux différentes sortes de "**Himene**".

DANSE ET MUSIQUE
EN POLYNESIE

"*Leur existence n'était qu'une fête...*" (**Moerenhout**, historien-commerçant du début XIXe) : les **heiva** sont innombrables avant l'arrivée des européens. Tout est prétexte au divertissement : la vie quotidienne (la mer, le sport, les combats de coqs... ; même la guerre en est un (mauvais : "**heiva ino**").

C'est **la danse** qui est leur activité préférée (avec les activités liées à la mer) ; en 1775, pas moins de dix **heiva** eurent lieu entre le 14 juin et le 7 juillet, lors de la maladie du chef Vehiatua, dont six jours consécutifs, note-t-on dans le journal des pères franciscains, de Tautira ; on y dansait matin et soir.

La base traditionnelle de la danse était une poésie chantée par un musicien qui jouait du tambour ou effectuait d'élégants mouvements des mains.

Les fonctions traditionnelles de la danse :

Elle s'intégrait dans tous les événements de la vie du tahitien d'autrefois : adoration des dieux, distraction et critique sociale :

- la danse occupait une place prépondérante dans les grands rituels sur les "**marae** " (pour marquer le début de la saison des récoltes, son apogée ou son terme ; pour les dons aux Dieux, aux chefs : son caractère est alors très nettement religieux) ;
- dans la vie quotidienne : pour célébrer une guérison, le retour de la paix, une construction, une victoire sportive...
- critique sociale : il faut noter le rôle très important dans ce domaine de la secte des **ARIOI** ; c'est une caste de musiciens-danseurs-acteurs ; ils se présentent comme les propagateurs du culte d' Oro (Dieu de la paix).

* Les **ARIOI** se déplacent à la demande des districts de Tahiti et des îles voisines, en grand nombre (avec leurs serviteurs... James COOK vit ainsi soixante-dix pirogues doubles en 1774) ; les fêtes d'accueil durent plusieurs jours. Une case immense leur est construite dans chaque île.

* Leurs spectacles sont basés sur des événements historiques et/ou contemporains. La pièce centrale du spectacle est une séquence comique ou satirique plus ou moins improvisée pour l'occasion (parodies, imitations des chefs locaux...).

* La musique comprend du Pahu, du Vivo et des mouvements de danse ; les chants ressemblent plutôt à des récitatifs rythmés, les "**upa upa**" : début chanté, tempo lent, puis, au fur et à mesure, des "clameurs et hurlement inintelligibles à force de rapidité" et des danses.

La secte fut interdite, les spectacles supprimés par les missionnaires (qui jugeaient ces danses païennes et indécentes) ; la pratique s'est cependant poursuivie discrètement. Mais, "séparée de son contexte social et religieux, l'importance de la poésie déclina et l'élément rythmique de la musique fut renforcé et plus élaboré".

La danse n'a pas droit de cité dans le Tahiti du XIXe (donc les chants traditionnels non plus) ; elle est remplacée par diverses manifestations "officielles", religieuses.

Sa Renaissance date du début du XXe siècle, à l'occasion des fêtes du 14 juillet seulement au début. (**Ori ra'a Tahiti, Ote'a**). C'est à une période beaucoup plus récente que ces pratiques vont réellement se développer : notamment à partir de la création du premier groupe de danse professionnelle, par **Madeleine Moua, en 1956**, son but est de "**redonner à la danse vie et noblesse**", par opposition au caractère "dépravé et indécent" de la danse au XIXe qui choquait tous les visiteurs. Pour la première fois, des danseuses appartenaient à d'honorables familles. Madeleine fit des efforts de présentation, puisa son inspiration dans les légendes ou les réalités vie quotidienne, créa ses costumes...Encore aujourd'hui, son influence est non seulement réelle, mais tous les créateurs d'art traditionnel reconnaissent en elle celle qui a permis le renouveau de la danse à Tahiti.

L'art traditionnel va ensuite se développer à la demande des hôtels.

Actuellement, au "Heiva" : le jury impose des normes : costumes en matières végétales uniquement, une demi-heure de spectacle maximum ...

Les danses polynésiennes sont intimement liées à la langue, à la poésie.

Il faut essentiellement percevoir les danses polynésiennes comme un accompagnement stylisé et visuel, proche du mime, à la littérature orale.

- **C'est le texte qui prime** : il incorpore le plus souvent un sens caché à travers métaphores, allusions, interprétation sur plusieurs niveaux...
- Le " rendu visuel " du poème est effectué par allusions à des mots sélectionnés à partir de leur beauté ou de leur rythme : le danseur est donc essentiellement un raconteur d'histoire
- **Ce sont les mouvements des mains et des bras (avec, en plus, le regard) qui véhiculent le texte poétique** ; corps et jambes sont secondaires, ils n'ont pas de fonction sémantique comme en Asie du Sud-est.

Exemples de "codification" des gestes des mains et des bras :

- * la femme (sa beauté) : mouvements des bras qui suivent les lignes du corps, de la taille jusqu'aux cheveux ;
- * la mer, le mouvement des vagues (ondulations des bras et des mains) ;
- * la fleur (la cueillette, ou la senteur) ;
- * l'appel ;

(voir à ce sujet le document vidéo joint à cette étude).

- **Les textes**
 - * expliquent le "ici et maintenant" (vie quotidienne)
 - * mythes et légendes
 - * reflets du système politique, social et religieux

L'attitude du spectateur polynésien est donc double :

- * écouter l'histoire (non dite, sinon à travers les "**aparima** " (cf. plus loin) ;
- * découvrir le sens caché contenu dans les allusions du texte et les mouvements de danse.

Il y a donc deux niveaux d'abstraction :

- * **les mouvements** = allusions à des mots du texte ;
- * **le texte à double sens.**

L'art traditionnel polynésien présente donc un double aspect, esthétique et d'information (cf. au HEIVA). Sans connaissance de la langue et du "**codage chorégraphique** ", l'absence de dramatisation rend l'histoire

impossible à suivre, et même il est quasi-impossible de se douter de son existence, d'où un possible ennui du non-initié.

L'évolution de la création est permanente : les changements se font de l'intérieur (les idées et mouvements des îles voisines sont incorporés) ; maintenant, les mouvements sont plus importants que le texte, souvent superflu.

Le **Tiurai** (ou Heiva) : ses antécédents traditionnels sont basés sur le rituel des moissons d'une part et sur les activités récréatives d'autre part, comme en témoignent les concours de danses.

Les différentes danses

- Le "**ote'a**", danse à la chorégraphie très précise :

- * mouvements très rapides ;
- * pas de texte poétique (mais Coco.Hotahota nous dit qu' il serait parfois sous-jacent...) ;
- * musique uniquement rythmique ;
- * changements effectués en plans horizontaux.

N.B : l'ote'a est à l'origine une danse exclusivement masculine.

- Le "**aparima**", danse de groupe chantée ("**aparima himene**") à rapprocher de la chanson de gestes :

- * les mouvements sont en référence à un texte chanté qui à une forte base rythmique, souvent renforcée visuellement par la gestique ;
- * structure couplets/refrain (influence des hymnes protestants) ;
- * accompagnement de Cordes pincées essentiellement ;
- * chant d'amour, d'aventure ou de guerre ;
- * cellule rythmique stéréotypée, très proche de la "hula" hawaïenne:



A noter qu'il existe des Aparima qui ne sont pas chantés.

- Le "**hivinau**" : danse dans laquelle hommes et femmes forment deux cercles concentriques se faisant face (voir également le document vidéo). Aspect comique des évolutions. Les paroles sont prononcées par un soliste placé au milieu ; le chœur répond par de joyeux "**ahiri 'aha 'aha** " (qui fonctionnent comme un refrain) : sons gutturaux des hommes ; donc :

- * alternance soliste(homme)/chœur ;
- * paroles très rythmées ;
- * tempo rapide ;
- * thèmes : vie quotidienne : pêche, plantation de cocotiers... ;
- * accompagnement de percussions.

- Le "**pa'o'a**" : un groupe mixte est assis en demi-cercle ; Hommes et femmes chantent ou crient des phrases rythmiques en alternance avec un meneur ; l'accompagnement est fait de frappements de mains sur le sol ; puis un couple s'élance au milieu du cercle pour danser, donc :

- * alternance chœur/soliste ;
- * "parlé/crié plus que chanté cf. onomatopée "hi, ha" ;
- * tempo toujours vif ;
- * texte très bref, répété plusieurs fois ;
- * danse de courte durée ;
- * accompagnement instrumental : percussions, parfois cordes pincées ;
- * musicalement très proche du "hivinau".

L'origine du mot "**tamure**" (terme refusé par les "puristes") : c'est le nom d'un poisson de l'archipel des Tuamotu. Après la deuxième guerre mondiale, un homme du bataillon du Pacifique créa les paroles d'une chanson dans lesquelles ce mot revenait régulièrement, surtout dans le refrain. Il donna son nom à la danse (l'auteur = Louis "tamure" Martin).

Actuellement :

- * duo entre une danseuse "en action" et un partenaire lui manifestant son intérêt selon l'inspiration du moment, avec un rythme rapide de cuisses battues ;
- * tous deux portent le "**more**" ;
- * tempo prestissimo, ou en accéléré ;

Les chants non liés à la danse :

- Le "**ute**"

- * paroles improvisées, à double sens ; aspect comique et satirique
- * chant de bringue
- * chant de soliste(s) : 1 ou 2 en dialogue
- * Accompagnement choral en ostinato
- * Accompagnement de percussions (avec vivo (?) et cordes)
- * mélodie stéréotypée :

Il existe deux sortes de "**ute**" :

- * Ute "**Arearea**", à dominante comique et satirique ;
- * Ute "**Aparipari**", qui raconte une légende, ou est un hommage à un district, à une île, à un chef...

- Les "**himene**", "**ruau**" et "**tarava**" : voir plus loin l'étude spécifique de Jean-Paul Berlier.

Etude des **"HIMENE"**

par Jean-Paul BERLIER

Cet exposé est consacré à l'étude des chants polynésiens auxquels le terme générique d'*himene* est appliqué. Il s'appuie essentiellement sur le travail de maîtrise réalisé par R. MESPLE (1), travail à ma connaissance le plus complet et le plus pertinent du point de vue musical sur ce sujet.

Distinguer les *himene* des autres formes chantées en Polynésie peut apparaître comme un contre-sens puisque toutes les formes vocales sont des *himene* au sens étymologique : il n'en est pas moins vrai que si on emploie indistinctement *tarava* seul ou *himene tarava*, jamais on ne dit *himene ute* ou *himene aparima*.

Partant de cette remarque de dénomination et des circonstances d'exécution, on peut classer les chants tahitiens (ce sont les seuls qui ont fait l'objet d'une étude exhaustive, contrairement aux chants des autres archipels) en trois catégories :

- *himene tarava*
 ruau
 nota
 ui api

- chants profanes non liés à la danse :
 - *ute*
 - chanson de variété

- chansons de danse :
 - *pa'o'a*
 - *hivinau*
 - *pata'uta'u*
 - *aparima himene* (au contraire du *aparima vava*, instrumental)

Deux, parmi ces chants, font appel à une masse chorale importante, à des effets surprenants pour le musicien occidental et à des techniques polyphoniques qui n'ont rien d'original en elles-mêmes mais dont l'association présente un intérêt certain : les *himene tarava* et les *himene ruau*.

I - ORIGINE DES APPELLATIONS :

Himene : terme générique pour chanter et chant, bien sûr dérivé de l'anglais (les hymnes étaient très populaires puisqu'imprimés en tahitien à Huahine en 1818) et donc créé au début du 19ème siècle. Autrefois les mots pour désigner le chant (de façon générique ou spécifique ?) étaient *pehe* ou *pahi*, *ute* ou *ude* (Ellis).

Le terme *himene* apparaît comme utilisé indistinctement pour tous les chants vers 1850 : "... la musique des indiens (!) se compose de tam-tam d'un tronc d'arbre et de flûtes en bambou grossièrement faites, dans lesquelles ils chantent des airs. Ils sont surtout très forts pour les hymnes comme ils appellent tous les chants.

Ils font des chœurs et chantent juste, mais presque tous leurs airs se ressemblent et l'on est promptement fatigué de ces chants dont la monotonie vous endort." (2)

Par contre *tarava* ou *ruau* sont des termes *maohi* sans rapport avec la musique avant leur association au mot *himene*, association récente (1ère moitié du 20ème siècle) pour distinguer des chants différents.

tarava : s'étendre - être allongé.

Plusieurs hypothèses sont avancées pour cette appellation :

- l'écriture contrapuntique (qui s'opposerait à l'écriture plus homorythmique du *ruau*) ;
- les chanteurs seraient allongés, appuyés sur un coude (aux Australes) ;
- chant dont les nombreuses répétitions entraînent une durée importante ;
- longs points d'orgue en fin de strophe (aujourd'hui encore on "étire" la voix pour indiquer des valeurs longues).

ruau : vieux ou des vieux.

Peut-être en raison de son tempo lent, des sujets plus souvent religieux ou plus simplement d'une erreur de chronologie (3) dans l'esprit de celui (ceux) qui ont choisi cette appellation.

II - LES TEXTES :

Les *himene tarava* ou *ruau* peuvent être chantés sur des textes profanes ou religieux sans que leurs caractéristiques musicales soient modifiées.

Dans l'usage courant le plus utilisé est le *himene ruau* religieux, essentiellement pour les offices du dimanche, mais les grandes manifestations sont l'occasion d'entendre les deux types de *himene* sur des textes soit tirés de la Bible ou relatant des faits bibliques, soit des sujets profanes, légende ou chant d'éloge d'un district.

Eventuellement le même texte peut être utilisé soit pour un *tarava* soit pour un *ruau*.

Le vocabulaire et la syntaxe utilisés dans les textes de ces chants sont archaïques et font appel à des tournures linguistiques du passé. On écrit des textes nouveaux aujourd'hui, profanes pour le *Heiva*, religieux pour la célébration des grandes fêtes (inauguration d'un édifice, commémoration

de l'arrivée de l'Evangile ou concours de chants comme les 24 heures non-stop de Bora-Bora).

Ces chants sont de forme strophique, la plupart des strophes étant répétées plusieurs fois, le dernier ou les deux derniers vers étant eux-mêmes bissés.

La durée des chants dépend du nombre de répétitions des strophes. Généralement la première strophe est l'envoi à l'adresse des autorités présentes : jury, personnalités.

III - ETUDE ANALYTIQUE :

1) - Le *himene tarava*

Nous traiterons ici principalement du *tarava* Tahiti.

En effet, s'il est absent des Marquises et des Tuamotu, le *tarava* est très présent aux Iles Sous-le-Vent et aux Australes mais avec des caractéristiques musicales sensiblement différentes de celles du *tarava* Tahiti, dont l'étude comparative approfondie dépasse le cadre de cette intervention (3).

Le *himene tarava* fait en général appel à un effectif choral mixte important d'une cinquantaine de personnes au minimum et les exécutions en groupe restreint sont exceptionnelles. Il est uniquement vocal.

Il peut se composer de 6 à 10 voix superposées en écriture horizontales, ces voix se regroupant en 3 grands groupes :

- une voix de base (basse) faisant un bourdon ;
- un groupe de voix disant le texte (une voix d'homme et 2 ou 3 voix de femmes) ;
- un groupe de voix solistes (4 ou 5), hommes et femmes.

Dans le *tarava* c'est la fonction, le rôle de chacune des voix qui prime sur la notion de tessiture, de hauteur relative, recherchées dans les chœurs européens.

a - Le *ha'u* :

C'est la base du chant. Elle est confiée à un groupe d'hommes mûrs et de jeunes garçons. Les choristes exécutent bouche fermée, faisant résonner les cavités nasales, un bourdon sur un son fondamental invariable.

Pas de parole, ils marquent les appuis de la pulsation en intercalant parfois des bruits gutturaux ou des claquements de mains. Pour amplifier le bourdon ils mettent souvent une main incurvée devant la bouche.

Le *ha'u* et le son du *pu* (aux Australes des coquillages sont parfois utilisés comme résonnateurs).

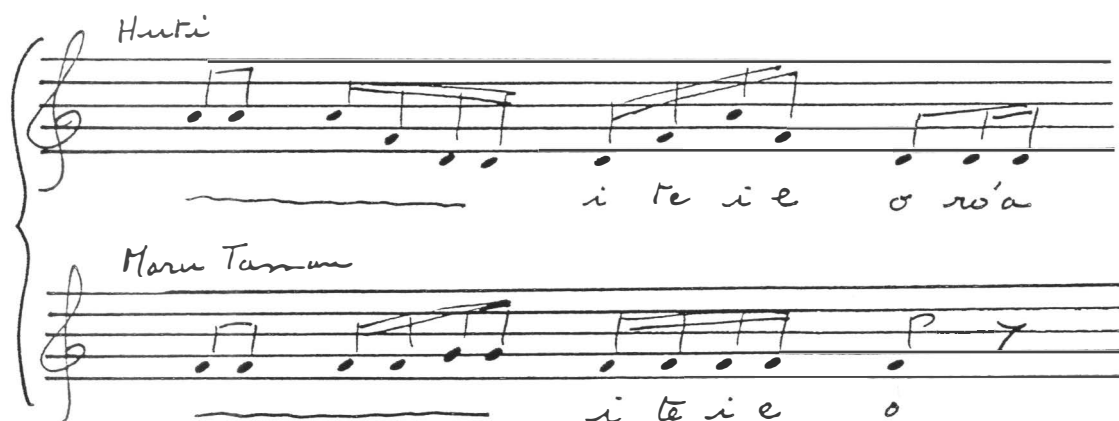
Les ostinati rythmiques du *ha'u* sont les plus souvent la marque de pulsation où sur deux mesures (longueur générale des ostinati du *tarava*) alterne pulsation et valeur plus longue.

Il convient de noter que tous les *tarava* peuvent être transcrits en mesure binaire à quatre temps, ce qui n'a pas la signification européenne d'alternance temps fort/temps faible mais correspond à la découpe des ostinati par périodes de quatre ou huit pulsations.

b - Le maru tamau :

Avec cette voix nous restons dans les voix masculines mais abordons le deuxième groupe, celui que R. MESPLE, en l'opposant avec les solistes appelle le tutti. Le *maru tamau* est un des plus importants au point de vue nombre puisqu'il comprend une vingtaine de chanteurs qui ont un ostinato sur une ou deux mesures. Les voix fortes, dans un registre qui sonne bien et l'ambitus est assez resserré autour d'une note-pivot, la dominante par rapport à la tonique du *ha'u*. Cette dominante est faite avec broderie sur la sus-dominante, médiane et sous dominante n'apparaissant qu'exceptionnellement à Tahiti mais étant plus fréquentes dans le *tarava Raromatai*.

A Tahiti la mélodie se casse brutalement sur la quatrième pulsation de chaque mesure et le "vers" est amputé de quelques syllabes :



C'est cette voix qui indique de façon très sensible la fin de la strophe : la dominante reste seule dans l'avant-dernière mesure (plus de broderie) avant le saut de quinte descendante sur la tonique, fondamentale du *ha'u* sur un point d'orgue de cinq pulsations environ à Tahiti, neuf aux Australes et douze aux Iles-Sous-le-Vent, avec un *e* qui se transforme en *a* la fin en *a*.

c - Le *huti* (le souffle) :

C'est l'autre voix la plus importante en nombre mais cette fois chez les femmes.

Son ostinato mélodique s'étend sur deux mesures : la première est identique à celle du groupe suivant, le *parau parau*, la deuxième est soit une note tenue soit une broderie sur e, a, e. L'ambitus reste faible (DO, RE, MI) avec parfois extension au LA inférieur.

d - Le *parau parau* (quatre à six femmes) :

Parau signifiant la parole c'est donc ce groupe qui chante l'intégralité du texte (à l'exception du premier vers) sur deux mesures d'ostinato. L'échelle est semblable à celle du *huti* (LA, DO, RE, MI) et la mélodie peut être chantée soit à l'unisson (1ère mesure) soit à la tierce avec cette voix.

e - Le *faa'ara'ara* (quatre à six femmes), (commencer) :

C'est l'une des voix les plus caractéristiques du *tarava* puisque c'est une chanteuse de ce groupe (à tour de rôle) qui entonne la strophe et chante en soliste le premier vers.

Cette introduction se fait sur un rythme très souple qui s'adapte à la prosodie et ne s'appuie plus sur la pulsation ni ne rentre dans le cadre de la mesure, tranchant ainsi avec la rigueur rythmique du chœur qui lui succède immédiatement. A noter également la liberté mélodique de cette phrase initiale puisque les degrés ne sont pas stabilisés, permettant une grande souplesse d'intonation.

Après ce solo, les autres chanteuses du groupe démarrent avec le reste du chœur en un ostinato de deux mesures qui constitue "la première voix" du chant, dont l'ambitus est le plus grand de ce deuxième groupe : (LA), DO, RE, MI, FA (SOL).

Pour conclure sur ce deuxième groupe de voix, il convient de noter l'homorythmie souple à laquelle s'adapte le texte dans le cadre qui lui est imposé : un vers par mesure. la plus petite valeur est la double-croche (dans une transcription noire = pulsation) avec des syncopes qui rendent le dessin rythmique incisif et nerveux. Toutes les combinaisons rythmiques de ces valeurs et des valeurs intermédiaires sont possibles.

f - Le *tahape* :

Tahape signifiant se tromper, c'est à cette voix soliste que sont confiés les contre-temps et les dissonances par rapport à la polyphonie et à l'homorythmie des autres voix.

Deux femmes alternent pour cette partie soliste qui combine des éléments tirés du texte et des vocalises. Demandant des chanteuses expérimentées, cette voix n'est pas assurée dans tous les groupes de *tarava*.

g - Le *maru teitei* (haut) :

Deux voix de femmes ou deux voix d'hommes se relaient par cellules brèves d'une mesure. Elles produisent des arabesques sur des fragments de texte ou sur des onomatopées, fortissimo, presque criées, ce qui nécessite ces relais. Elles sont soit en homorythmie soit en complémentarité du chœur.

h - Le *perepere* :

Super-solistes aux voix très tendues, d'un timbre si surprenant pour l'oreille occidentale, elles déroulent dans l'aigu des vocalises sur l'ambitus le plus large du *tarava* (jusqu'à l'octave) utilisant l'échelle pentatonique anhémitonique. Le plus souvent ces vocalises qui ne commencent que quelques secondes après le début du chant choral se font sur les phonèmes a, i, e. Le rythme est libre par rapport aux ostinati et ces mélodies qui paraissent improvisées sont fait reproduites dans un même chant dans les différentes strophes.

Dans le *tarava*, les solistes enrichissent le chant rythmiquement, mélodiquement et harmoniquement. Ils étendent la polyphonie vers l'aigu et augmentent la diversité du timbre. Enfin, par rapport à une masse plutôt "standardisée" ils introduisent un élément de liberté et d'improvisation. C'est d'eux que dépendent en grande partie l'intérêt et la beauté d'un *tarava*.

2) - Le *himene ruau* :

Faisant appel au même effectif que le *tarava* (le même groupe choral chante l'un et l'autre dans les concours) le ruau est basé sur une polyphonie beaucoup moins complexe. En effet le plus souvent, il ne fait appel qu'à trois voix du tutti, les solistes étant facultatifs, rarement utilisés.

Plus d'opposition chœur-solistes mais au contraire homogénéité : très grande homorythmie, tempo plus lent (la plus petite valeur est la croche) ce qui rend les paroles plus facilement intelligibles, timbre de voix moins tendu et la notion de hauteur relative de la voix redevient l'élément important pour la construction de la polyphonie.

Incontestablement donc, si des éléments musicaux du *tarava* se retrouvent dans le *ruau*, un certain nombre de caractéristiques nouvelles sont dues à l'influence occidentale notamment des chants religieux du 19ème siècle.

Les voix du *ruau* :

. voix d'hommes : le *maru tamau*.

Il évolue souvent en doublure à l'octave inférieure de la voix aigüe, le *faa'ara'ara*. Comme dans le *tarava*, il maintient la dominante quelques pulsations avant de rejoindre les autres voix sur la tonique en fin de strophe.

. voix de femmes : le *na raro*.

La deuxième voix, celle que l'on appelle la seconde à Tahiti chante à distance de tierce ou de sixte de la première en gardant les caractéristiques rythmiques et mélodiques.

. voix de femmes : le *faa'ara'ara*.

Une d'entre les chanteuses entonne, ce qui est, comme dans le *tarava*, l'occasion d'un tuilage avec le chœur. La mélodie peut atteindre l'octave, jouant donc le rôle de mezzo-soprano avec une souplesse rythmique dictée par la prosodie.

IV - CONCLUSION :

De transmission orale, ces *himene* sont dirigés par un *raatira* ou *aratai* qui donne les modèles lors de l'apprentissage et lors de l'exécution, supervise, coordonne les chanteurs et encourage telle ou telle voix afin d'obtenir l'équilibre sonore souhaité.

Si les temps du *tarava* et du *ruau* sont relativement constants à Tahiti les combinaisons de tempo sont beaucoup plus riches aux Australes engendrant des formes plus élaborées alors que le *tarava Raromatai* est d'une forme combinant en alternance les deux styles *ruau* et *tarava* Tahiti.

- (1) R. MESPLE Les himene en Polynésie Française, mémoire de maîtrise Université de Lyon 2 - 1986.
- (2) Lettre de la femme du Gouverneur de la Richerie à Melle Lefort du 30/06/1863 in Bulletin de la Société des Etudes Océaniques n° 233 Tome XIX n° 10/décembre 19..
- (3) Par rapport au *tarava*. Nous reviendrons ultérieurement sur les éléments de chronologie de ces deux chants.

ORGANOLOGIE

ORGANOLOGIE

ORGANOLOGIE

ORGANOLOGIE

La fonction des instruments polynésiens est de servir toute manifestation où la danse joue un rôle.

L'orchestre tahitien d'autrefois :

Il se compose de deux instruments à vent et de plusieurs instruments à percussion :

- le "**pu**", conque marine, faite d'un gros murex, souvent emmanché au bout d'un baton, sert pour appeler aux cérémonies sacrées sur les marae, annoncer les intronisations royales ou la levée d'un tabu ; c'est un **instrument de signalisation** :

- * son nom est probablement une onomatopée par rapport au son produit ;
- * la légende dit qu'il proviendrait des ténèbres, où se trouvent les âmes des défunts.

- le "**vivo**", flûte nasale taillée dans un morceau de bambou. Il possède 4 ou 5 trous. Le vivo est plutôt un instrument d'accompagnement lors des chants et danses :

- * lorsque deux flûtes voulaient jouer ensemble, on les accordait en prolongeant la plus courte au moyen d'un étui de feuillage qu'on faisait glisser jusqu'à l'obtention d'un son d'une parfaite concordance ;
- * il est indiqué dans le Code de 1769 que le vivo possède 2 trous et peut jouer 4 notes en 1/2 ton : possibilités limitées qui ont probablement influencées la mus vocale (cf. la note-pivot, l'ambitus restreint...).

Quelques instruments plus rares :

- le "**po ihu**" = flûte buccale ,à trois trous plus un (on connaît des exemples de flûte buccale à sept ou huit trous), le "**ute**", sorte de sifflet, de petite flûte à un seul trou.

Les membranophones : instruments essentiellement composés d'une membrane susceptible de vibrer.

- le "**pahu**" : tronc d'arbre (= **poua**, **crateava religiosa** ou bien cocotier) creusé auquel on ajoute une peau de requin, de chien ou de mammifère marin, mise humide et tendue au moyen de cordes tressées, attachées à la base de l'instrument. Sur beaucoup de tambours, on a ajouté une corde au milieu de la caisse, probablement pour régler la tension des cordes, donc de la peau. Il en existe différentes tailles. Le pahu est frappé uniquement avec les mains à l'origine. Ceux des marae sont beaucoup plus grands (nous dit Moerenhout).

- * Les cordes de tension et les ligatures sont en bourre de coco tressée ou en fibres d'écorce cordées.

Pahu, est maintenant un terme générique : il désigne plus ou moins toutes les sortes de tambours, qui ont des noms particuliers.

- l' "**ihara** " : bambou avec une fente ouverte entre deux noeuds ; placé horizontalement sur le sol, frappé avec des batons.
- le "**tete** " : deux écailles de nacre, utilisées comme des castagnettes.

Ces instruments sont polyvalents on en use tant dans le rituel religieux, les festivités que dans les fêtes privées.

Les Idiophones : instruments qui vibrent et sonnent directement quand on les frappe, soit avec un objet, soit en les entrechoquant.

- le xylophone primitif (Marquises), guimbarde...

A cette catégorie appartient le "toere" , instrument plus tardif

Cordes : l'arc musical ("**utete** "), petite harpe à une seule corde : il n'est semble-t-il connu qu'aux Marquises et à Hawai'i

L' orchestre moderne

- * plusieurs "**pahu** " de tailles différentes ; grande diversification de cet instrument. Ils sont frappés avec ou sans baguettes ; joués maintenant avec les mains ou avec une ou deux baguettes de bois tendre. Il est très différent du "pahu" ancien : il ressemble à une grosse caisse possédant deux membranes ; on le frappe avec une mailloche.
- * les "**toere** " (tambours de bois ou tambours à lèvres). : morceau de bois cylindrique évidé, qui sert de caisse de résonance ; en bois de **miro** (bois de rose : ***Thespesia populnea***) ou **tamanu** (***Callophyllum inophyllum***) ; Ces instruments sont récents en Polynésie. Ce mot n'est pas mentionné ds le dictionnaire de DAVIS (1851) ; on ne sait pas à quelle date cet instrument a reçu le nom de toere. Il désignait parfois, curieusement, les petits tambours.

Il en existe de différentes tailles, inconnus à Hawai'i ainsi qu'aux Marquises

Ethimologiquement, ce terme vient de l' hawai'ien **ko'ele** , forme dialectale de **tokere** : coups légers produits par quelqu'un qui frappe sur une enclume de bois servant à la fabrication du tapa ; on sait que les voyageurs occidentaux furent surpris d'entendre, tout autour de Tahiti, les battements rythmés des battoirs à tapa ; le toere est à rapprocher de cet outil.

- * Il est à noter que le toere a la forme d'une pirogue. Sa forme ne peut pas être innocente.
- * Comme pour beaucoup d'instruments à Percussion, le son produit est différent selon l'endroit où il est frappé : bonne résonance vers le centre, son plus aigu vers les extrémités ; les deux parois latérales ne donnent pas le même son non plus car l'une est plus épaisse que l'autre. Il est frappé avec une seule baguette (tentative d'introduction d'une deuxième mais celle-ci fut refusée par les "puristes", tenants de la tradition.)

Le toere accompagne certaines danses (voir plus haut) ; il marque les contretemps ; il pouvait aussi servir à émettre des signaux sonores pour permettre à des gens éloignés de communiquer ; il pouvait donc, comme le " pu ", servir d'instrument de signalisation et de communication. Selon Coco Hotahota, le toere, utilisé pour les cérémonies funéraires à l'origine, est peu à peu devenu un instrument de fête.

- le " **fa'atete** " (le terme signifie "ricochets"), petit tambour frappé avec des baguettes. Son introduction en Polynésie est récente : 1956, en remplacement de la touque à pétrole (punu). Sa membrane est en peau de veau. Il ressemble en fait au plus petit des " pahu " de jadis (mais on utilise pour le fa'atete des baguettes).

- * le "**ofe**", instr en bambou
- * le "**ukulele**" est un instrument importé à Hawai'i par les Portugais
- * étymologie : "puce sautante" , surnom donné à l'officier E.W. Purvis qui l'a popularisé.
- * les tahitiens adaptèrent l'instrument à leurs moyens matériels ; le ukulele fut fabriqué avec une demie noix de coco polie, sur laquelle on fixait un manche. Parfois, il était fabriqué d'une seule pièce de miro et possédait une peau de chèvre et un chevalet sur bois. 4 cordes de nylon furent ajoutées.

LA RYTHMIQUE
POLYNESIENNE

Présentation

A l'origine, le rythme est celui des pagaies frappées contre les pirogues : Wallis et Cook en auraient vu plus de cent en train de frapper ainsi, ce qui leur fit très forte impression...

Le rythme est tributaire du texte : la poésie prime, même absente ; le rythme suit, quand texte il y a, les inflexions des paroles, les accentuations syllabiques :

Les rythmes sont structurés en fonction de ceux fournis par la langue : ils prennent leur source dans la prosodie de la langue polynésienne.

Il est souvent fait usage, à l'origine, de "**timbres gestuels**" : paumes, claquements de doigts, frappements sur le sol...

Avec les instruments : diverses particularités de frappe donnent des timbres différents (voir plus haut l'exemple du toere).

Les idiophones sont une des particularités essentielles de l'accompagnement rythmique polynésien.

Structure :

- Usage fréquent du procédé de la **répétition** d'une même formule, ou de plusieurs formules de base. Il est à noter que ces répétitions s'effectuent toujours en nombre pair.

- Le principe de **variation** de ces cellules de base est un autre procédé fondamental de la rythmique à Tahiti et dans les archpels avoisinants.

- Le Principe "métrico-rythmique" de **complémentarité mutuelle**, avec les toere notamment.

Construction globale :

- * Intro qui donne la séquence de base, la "**toma** "
- * Thème
- * Variations

Structure d'une formule de base : la polyrythmie

- Une formule de base, qui ressemble à un "**bourdon**", est exécutée par un ou deux tambours (s'ils sont deux, en parfaite isochronie).
- Opposition d'une ou deux formules secondaires, à pulsation continue (par exemple, batteries de double-croches, ou de croches interprétées par le "fa'atete") qui constituent en quelque sorte un "habillage rythmique"
- Figure syncopée exécutée par les toere : elle n'intervient (théoriquement) qu'après quatre répétitions des deux premières mesures (la **toma**). Il existe en fait dans ce domaine une grande diversité de pratique.
- La carrure ; 4, 8, ou 16 temps, répétés à l'infini.

Le PAHAE

- Un des rythmes de base de la musique de percussion polynésienne (donc un des rythmes les plus employés dans l'art traditionnel, donc dans les danses) est le "**PAHAE**". C'est probablement, selon Coco Hotahota, le plus ancien connu de nos jours ; il était employé pour accueillir des personnages importants, pour des fêtes officielles.

Le rôle des différents instruments

- * le "**pahu**" : formule de base (bourdon) ; il donne le tempo ;
 - * le "**fa'atete**" et les autres "pahu" = formules secondaires ("habillage", "remplissage").
 - * les "**toere**" : rôle "mélodique" ; chacun d'eux ayant un rôle très précis.
- **toere arata'i** : le meneur, celui qui conduit l'ensemble et donne l'"intonation", la "toma".
 - **toere tamau** : soutient.
 - **toere "tahape"** : en contretemps.

Ces formules "mélodiques" de toere ont une **forte charge sémantique** :

Chaque séquence est conçue en fonction du thème du chant, de la danse ; soit elle illustre le chant d'un oiseau, le rythme des vagues... soit elle contient en fait un texte sous-jacent qui n'est jamais explicité. Coco conçoit par exemple sa musique et sa chorégraphie de la manière suivante :

les toere véhiculent le texte, même non dit ; la danse, elle, possède un rôle d'interprétation du texte. on en revient à l'idée de départ, selon laquelle la rythmique est liée à la prosodie, au rythme de la langue.

Il faut remarquer le lien très ténu qui unit d'une part les timbres, l'organisation et la répartition des rôles entre les différents instruments de la musique d'accompagnement des percussion et d'autre part les voix du "tarava" ; ceci se retrouve même dans la terminologie employée pour désigner les différentes voix. (voir le tableau) ; par exemple, la parenté entre la ligne mélodico-rythmique du **h'au** (basse) et celle du **pahu**, entre les fioritures du **perepere** et celles du **vivo**.

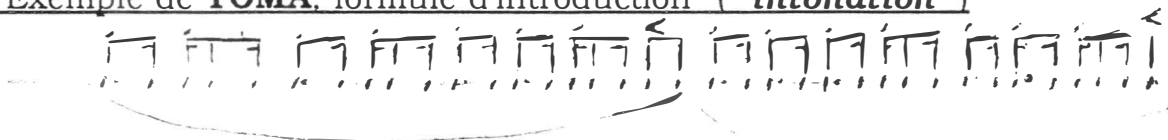
Hypothèse : comme la musique vocale est antérieure, les accompagnements des danses seraient une imitation des pratiques vocales ancestrales, celles du "tarava"; ou bien les caractéristiques propres des quelques instruments à percussion qui existaient ont influencé la musique vocale qui, dans un premier temps, les a intégré et dans un deuxième temps imité.

Autres parentés évidentes :

- pas ou **peu de nuances** : presque toujours **ff** ;
- l'intensité varie quand même en fonction du nombre des instruments en action ; dans le "tarava", en fonction du nombre de voix : **le timbre au service de l'intensité** ;
- **caractère pulsatoire** : comparer le bourdon du **pahu** au "**ha'u**" ds le **tarava**)
- principe de complémentarité ;
- polyrythmie ;
- accélération progressive du tempo ;
- **contrepoint mélodique** progressif, qui va jusqu'à l'improvisation ;
- principe de **variations strophiques** ;
- la carrure de 4 pulsations (himene : 1 vers = 4 pulsations) ;
- les **dialogues ensemble/soliste(s)** ;
- **l'intonation de départ** ;
- **la structure globale**.

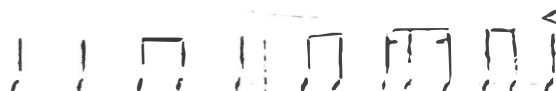
EXEMPLES DE SCHEMAS RYTHMIQUES DE BASE

a) Exemple de **TOMA**, formule d'introduction ("**intonation** ")

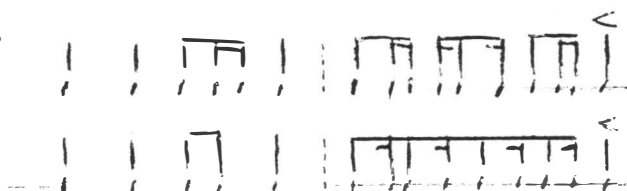


b) Le **PAHAE**

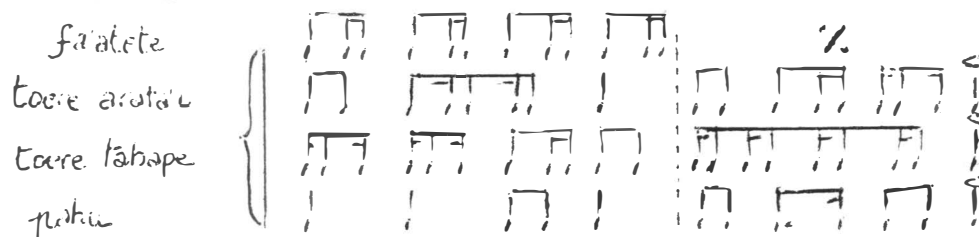
-cellule de base



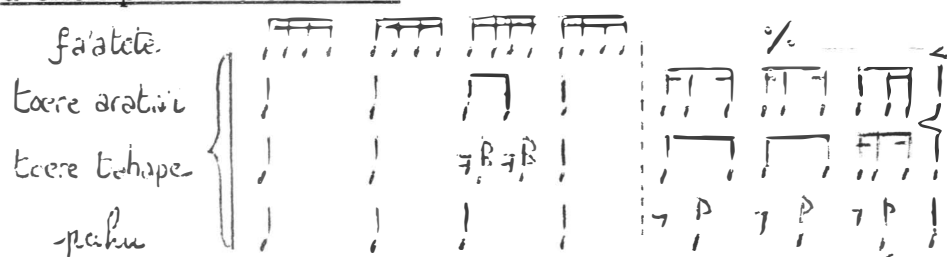
-variations possibles



c) Exemple de **polyrythmie** dans la musique de percussion



d-exemple musical No 1



e-exemple musical No 2



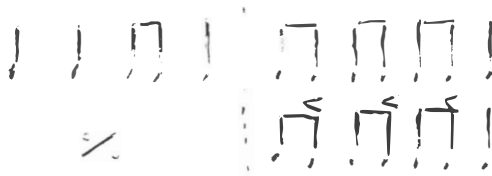
* senti comme



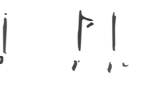
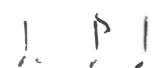
avec effet de timbre.

UTILISATION A DES FINS PEDAGOGIQUES DE CELLULES RYTHMIQUES CARACTERISTIQUES DE LA MUSIQUE POLYNESIENNE.

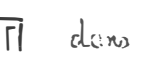
a) en sixième

→  (structure de base à 8 pulsations)
(temps fort / temps faible)

b) Sixièmes Comprimées

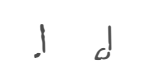
$\frac{4}{4}$  ou $\frac{4}{4}$  (Aporima: rythme de "hula")
 $\frac{3}{4}$  (Valse Tahitienne)

c) Quatrièmes. Trixièmes

* la cellule  dans le PAHAÉ :

  (Approche du PAHAÉ)

* Syncope

→ le PAHAÉ

→ Polyrythmie (voir page précédente)

**TABLEAU COMPARATIF DU RÔLE DES VOIX
DANS UN "HIMENE TARAVA" ET DANS
UN "OTE'A"**

	HIMENE TARAVA	INSTRUMENTS
SOLISTES	Perepere Maru teitei Tahape	Vivo
TUTTI	Faa'ara'ara (qui inclus l'intonation // la toma) Enchaînement par tuilages Parau parau Marau tamau Huti	To'ere arata'i To'ere arata'i To'ere tamau To'ere tahape
BASE	Ha'u (ostinato) Périodes de 4 ou	Pahu 8 pulsations)

ANNEXES

ANNEXES

PARTITIONS

- Chants traditionnels : Aparima
Himene
- Chants pseudo-traditionnels
- Chants modernes

To Rima E (Aparima)

The musical score is written on two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the upper voice, and the accompaniment is in the lower voice. The first staff contains the first line of music, and the second staff contains the second line. The lyrics are written below the notes.

Chords indicated above the staff: G, G, D⁷, D.

Lyrics: To ri- me e i- na ri- nga- ri- nga ta- u- a au- e a- u ki- ri

Chords indicated above the staff: G, G⁷, C, G, D⁷, G.

Lyrics: e Au- e (e) i- ne te a- ro- ha ia a- u- e

HIMENE RU AU (GOGO HOTAHOTA - Penina ITAE-TETAN)

♩ = 80

Taa ro a - wi e i te A tua e e tumu tuhie e o te ora e i
 te A tua e e tumu tuhie e o te ora e e
 te A tua e e tumu tuhie e o te ora e i

muaito a-ro e to hana hana e - rari rari a-u pa pa ria i te toto
 muaito a-ro e to hana hana e rari rari a-u pa pa ria i te toto
 muaito a-ro e to hana hana e - rari ra au pa pa ria i te toto

e to ati ra a i na-tamamei e - i roto i te here te ti-a e te hane
 e na-tamamei e i roto i te here te ti-a e te hane
 e na-tamamei e i roto i te he te ti-a e te hane

Ia vai ho e noa o - rua e - a tau a tau noa tu e
 Ia vai ho e noa o - rua e a tau a tau noa tu e
 Ia vai ho e noa o - rua e - a tau a tau noa tu e -

HIRO E

Himene ru'au

(2 voix)

Hi-ro e- Hi-ro e- Hi-ro- e A- ma-u to Ho-e a- ho- e Te-re te-re

Hi-ro- Hi-ro- e A ma- u to ho- e a ho-

to- va' a na ni' a I te a- re ho ro-a- E te a- re po po- to

to- a' a ni' a I te a- re ro ro-a E te a- re po po- to

Na-ra-a-mu te ma-ta'i na mu-ri ma'i e Fa-ti fa-ti te a- re te mo-a-na
Tu- ra-i

te ma-ta'i na mu-ri ma'i e te a- re te mo-a na

ta- re-re i ni-a i te va'a o Hi-ro e Hi-ro e- Hi-ro e Hi-ro-

ta- re i ni' a i te va'a o Hi-ro e Hi-ro e Hi-ro e Hi-ro e



Hiro e : style tarava



HIRO E

(Himene ru'au et tarava)

Hiro e Hiro e Hiro e
Amau to hoe a hoe
A hoe te va'a no oe
Na te moana uri uri
Tere tere to va'a na ni'a
I te are roaroa
E te are popoto
Maraamu te mata'i
Na muri mai e
Turai i te va'a o Hiro e
Fatifati te are te moana tarere
I ni'a i te va'a o Hiro e
Hiro e Hiro e Hiro e
E fenua to mua ia oe e

Prends ta rame
Rame ta pirogue
Dans l'océan bleu sombre
Vogue ta pirogue
Sur la grosse vague
Sur la petite vague
Le maraamu
Souffle derrière toi
Pousse la pirogue de Hiro
Les vagues de l'océan se brisent
Sur la pirogue de Hiro

Il y a une terre devant toi.

NA TE MOANA

Eddie Lund

Solfège syllables: Sol, do 6, do 7 (si b 7), la M 7, re 7, sol 7, do, sol 7, do, sol 7, do, sol 7, do, sol 7, do, sol 7, do (6), do 7 si b 7, la 7, re 7, sol 7, do.

Lyrics: Na fe mo-a-na ra-hi ua te-re mai ta'u i he-re e na te mo-a-na ra ua re-va a-tu o-e na te a-ra i te ra-ra po tei ta-ho-e to ta-ua na ti-no e e po i-ti a-va e fa-ra-ra mai te hu-pe hau-ma-ru -i te ra-ra po tei faa-taa to ta-ua na ti-no e e po po-i-ri ro-a e te ma-ra-a-mu to-e to-e na te mo-b-na ra hi ua te-re mai ta'u i he-re e na te mo-a-na ra ua re-va a-tu o-e na te a-ra ra.

BORA-BORA

(Eddie LUND)

Bo-ra Mo-tu Bo-ra ta'u ai'a he-re hi-a 'u-na 'u-na mai te po-e ra-va
Ta-pu e ua mi-hi au ia o-e I te va-hi no te a-nua-nu-a

e A ta-hi-ri mai to'o-e hu-pe hau-ma-ru e Na ni'a te mo-
e E hau a-tu ra-pou-to o-e no-a no-a a Bo-ra Bo-ra ta'u

a-na ni-na ai'a he-re mu (te mo-a-na) e e

TE MATETE

Eddie LUND

Allegro

A- ue ta- tou ti-ho-pu pau roa e I to ma-tou hae-re-ra-a

I te ma-te- te I to ma-tou ho-o-ra-a I te pa-hu- a A- noi hi-a te

va -ni -ra Te ro -ri e te mi- mi E ua ri-ro ia ta-maa-raa Na te mau ho-

a A- ue te ma-a e Te haa pao-raa o-re e A- ue ta- tou

Ti- ho-pu pau ro-a e

Maururu a van

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems, each featuring a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in Māori and English.

System 1:

Vocal: maururu a van
 Piano: iētiare tahi ki
 Bass: aue te mēvī i ra hi i to re va ra a no kē a ra

System 2:

Vocal: maururu a van
 Piano: iētiare tahi ki
 Bass: aue te mēvī i to iu mau ho a e tāvī he re

System 3:

Vocal: maururu a van
 Piano: kētiare tahi ki
 Bass: kētiare tahi ki mā ha re i ho i mā a van

System 4:

Vocal: maururu a van
 Piano: e maururu a van
 Bass: i rira tahi ki tē me ne faa hō e maururu a van.

BORA-BORA NUI (Y. Roche)

Possibilité de deuxième voix :

TE MI-MI NEI AU IA O- E TAU TI-A - RE

TAI- NA I-TE PO ORE RO-A TA- UA E

NO. O-RE RO-A TA- UA E MO E

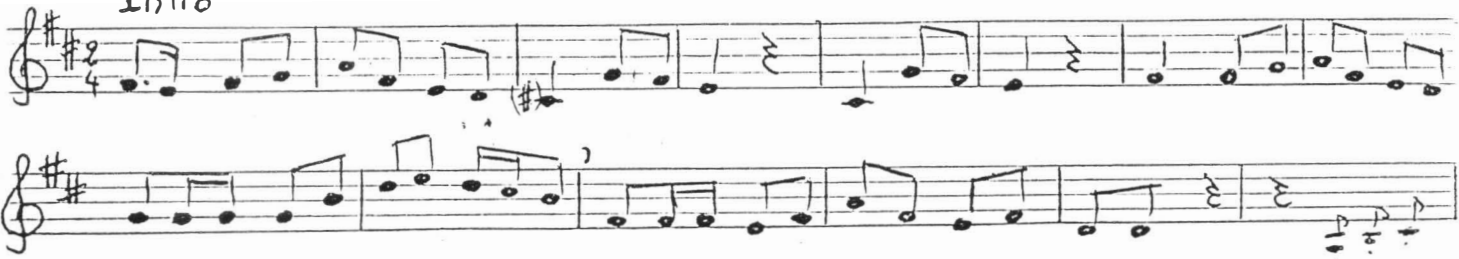
BO- RA BO- RA E BO- RA BO- RA NU-I

TA-U - RA A O-TE MANU O-TE RE-VA E A-UE

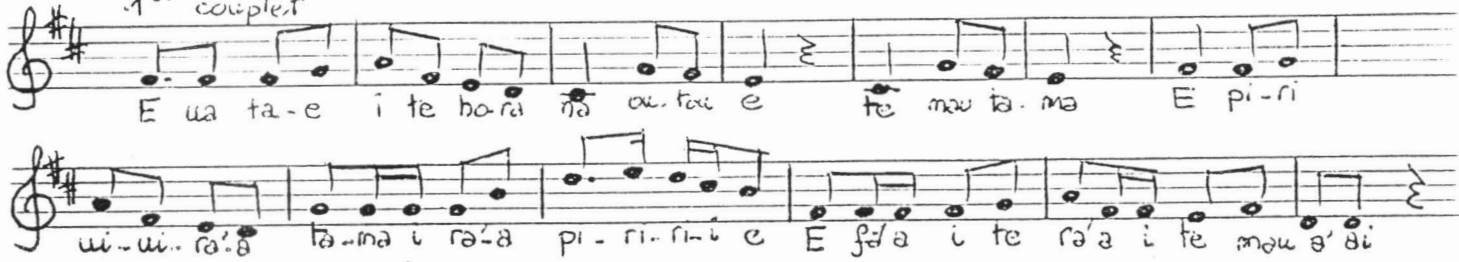
RA HO-i BO RA BO RA I-TI E

TOIKI TAMA POKI E (Henri Buzès / Rad. Iles Salomon)

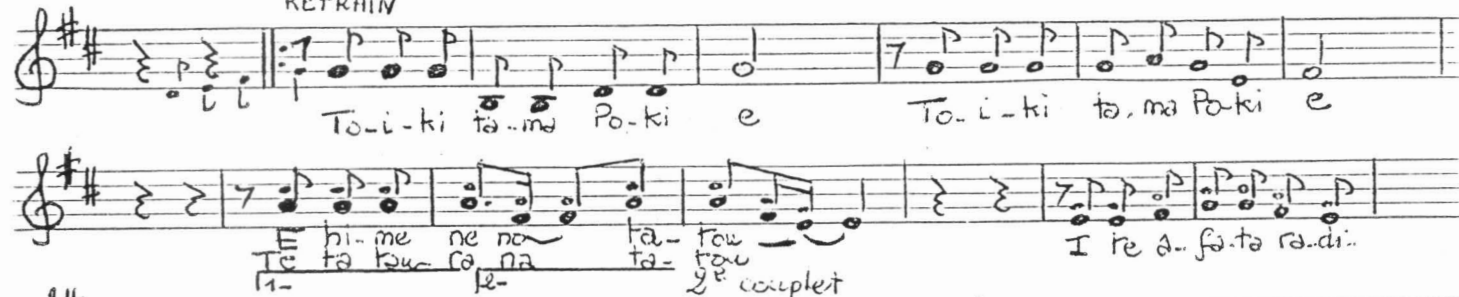
Intro



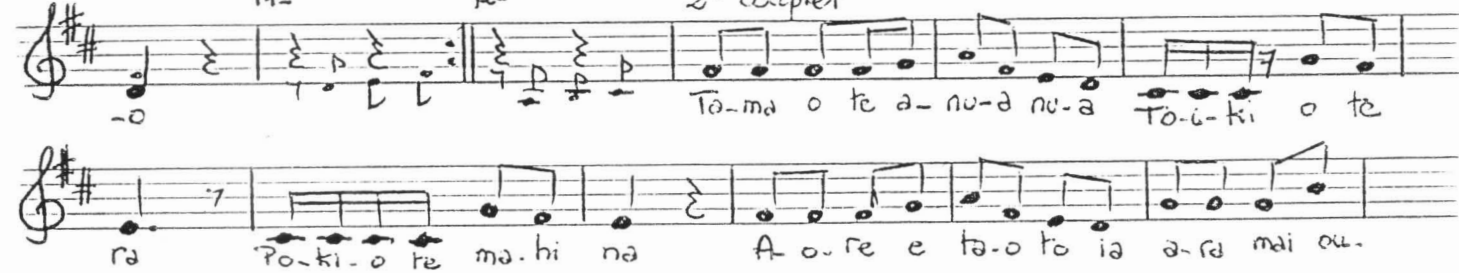
1^{er} couplet



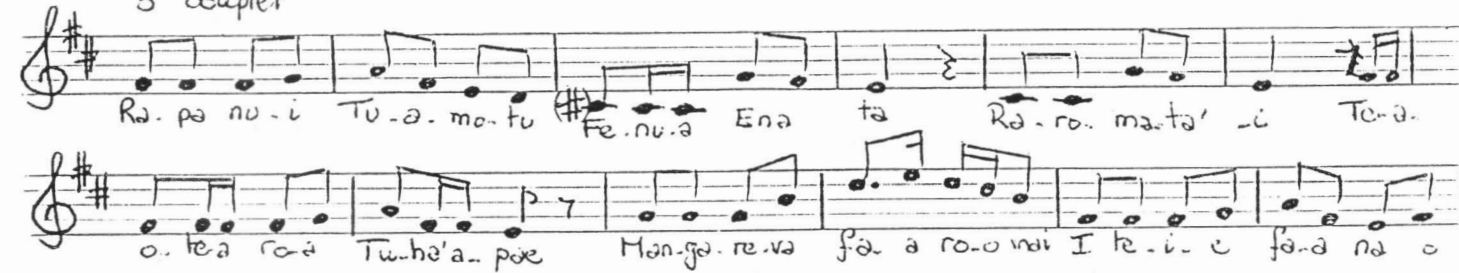
REFRAIN



2^e couplet



3^e couplet



ra'a

Conclure par L'Introduction

TUPUNA, TUPUNA E

Angelo Neuffer

DO DO 2 DO DO DO DO FA
Uai no-a ra te tai- Taata ta-na tau- tai

DO FA DO FA
Uai no-a ra te fe-nua-- Taata tana faa- pu haahi e- Aa-re hoi o-e

/1ère fois----- DO /2ème fois La m SOL
E pohe-i te poi E pohe i te poi-a Tupuna tupuna e-

FA DO La m SOL /1ère fois
Na te mau mo tu-- Pupuru noa ra to hu'ai- To o- e-ora-na 'a- Tahito
SOL

/2ème fois
To oe orana 'a- (e-i-na-ha) Ta'u a-pt tei'e- te taru o te o-hi-e

Ta-o-a pa-ra'a no-a- Te fa-a hi-a-hi-a ra'a Ma-o-hi e- Ua no-o-hi-a

o-e E te- ma-a-na ma-na-ma ta o-e i ha'a mai A-re-a a' Tei he-a tu na na

Te maru ta-u a-hu-ne Te maru fau-fa'a ra-hi- Ta te na-tu-na e ho-ro'a

nei- a-u-e ho'i e- Te mau ni-i ni noa-tu-na Tupuna Tupuna e-

Maite me-a a-tu-na- Te nave ni ma'u noa-ra te natura I tona mau maitai

Potii no te mau motu

Angelo Neuffer

Ua- to oe o- a- No hi-a ma-i o- e-
 Poti-i o- e- no te mau mo- tu Ua- hi-ro to oe ti- no
 Ei ma-ta- 'i-ta-'i ra- 'a O na- 'u i tei- e ma- ha- na
 A to- ro i ma- pi to o- e ni-ma ma-ru
 A pa- ra-hi ma- i pi- hei ho i a u nei Ua-
 vai to oe o- a- No hi-a mai No hi-a mai- U- e Poti-i o-
 e no te ma-u mo tu Ua- hi-ro to oe ti- no-
 ma-ta- 'i ta 'i ma-ta- 'i ta 'i- ra' a O na- 'u i tei- e ma-
 ha- na

chords

Copyright 1957 - 1980 by Yves Roche - TAHITI



Correspondance entre lettres et notes :

A B C D E F G

LA SI DO RE MI FA SOL



Comment accorder le ukulele :

Les cordes sont chiffrées comme indiqué sur le schéma

BARYTON

MI

SI

SOL

RE

STANDARD

LA

1

MI

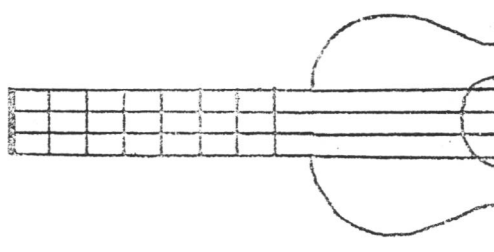
2

DO

3

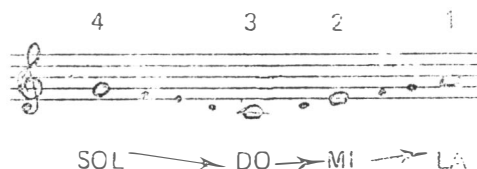
SOL

4



L'instrumentiste tenant son Ukulele dans la position d'interprétation voit la corde N° 4 en haut et donc la N° 1 en bas. Les intervalles musicaux se trouvent généralement en chantant les notes dans l'ordre 4, 3, 2, 1, descendant de 4 à 3, ascendants de 3 à 2 et de 2 à 1.

Ex. STANDARD



Symboles et abréviations des accords :

L'accord est indiqué soit par la note soit par la lettre capitale correspondante. Si celle-ci est seule, l'accord est majeur.

Suivie d'un petit «m» ou «min», l'accord est mineur.

Les Septièmes, sixièmes, etc... sont indiqués par les chiffres 7, 6, etc...

Les Augmentés et diminués sont indiqués soit par les abréviations «Aug» et «Dim», soit par les signes «+» et «o»

Exemples :

C = DO majeur
Gbm ou F#m = FA dièse mineur ou
SOL bémol mineur
Ebm = MI bémol 9ème

D7 = RE 7ème
G+ = SOL augmenté
Ao = LA diminué
etc...

GLOSSAIRE

ELEMENTS

BIBLIOGRAPHIQUES

GLOSSAIRE

- 'Aparima** : style de danse caractérisé par le jeux expressif des mains (de '**apa**, mimer , et **rima**, main)
- Arata'i** : guide ; guider. " **Toere arata'i** " = le meneur
- Arioi** : musicien-danseur-acteur ; propagateur du culte d' Oro
- Fa'atete** : Petit tambour faisant partie de l'orchestre tahitien actuel
- Ha'u** : homme qui tient la voix de basse et rythme le chant dans un "**himene tarava**".
- Heiva** : Nom donné aux fêtes de juillet (anciennement **Tiurai**) ; signifie fête.
- Himene** : chanson ; chanter
- Hivinau** : style traditionnel de danse (en cercles)
- Ihara** : bambou avec une fente ; frappé avecdes batons
- Mana** : pouvoir surnaturel ou matériel
- Marae** : ancien temple ; lieu de culte
- Miro** : bois de rose (*Thespesia populnea*)
- More** : écorce de purau ; jupe en fibres de **purau** (*Hibiscus tiliaceus*) des danses traditionnelles.
- Ofe** : bambou (*Bambusca arundinacea*); instrument de musique en bambou
- 'Ori** : danse ; danser
" **ori ra'a Tahiti** " : danse de Tahiti
- Ote'a** : style de danse où les danseurs disposés en plusieurs rangées exécutent diverses figures ; pratiquer cette danse.
- Pahae** : cellule rythmique de 8 temps ; l'une des plus employée ; l'une des plus anciennes qui soit connue.
- Pahu** :
- tambour ancien à une membrane en peau de requin
- tambour actuel à 2 membranes
- gong maori (Nouvelle Zélande)

<u>Pa'o'a</u>	: danse traditionnelle où l'on chante et frappe des mains sur les cuisses
<u>Pehe</u>	: chanson, chant (à l'exception des cantiques)
<u>Perepere</u>	: chanteur qui, d'une voix de fausset, fait le contrechant aigu dans un " <i>himene tarava</i> ".
<u>Po ihu</u>	: flûte buccale
<u>Pu</u>	: conque marine
<u>Pu ihu</u>	: Flûte nasale en bambou des Iles Marquises
<u>Puniu</u>	: 1/2 noix de coco sur laquelle est fixée une peau de requin ; instrument typiquement hawaïen.
<u>Ra'atira</u>	: chef d'une équipe, directeur " <i>ra'atira himene</i> " = chef de chœur
<u>Ru'au</u>	: vieux
<u>Tahape</u>	: " se tromper " ; " <i>to'ere tahape</i> " : to'ere qui joue à contretemps (du " <i>to'ere arata'i</i> ")
<u>Tamanu</u>	: arbre aussi appelé ' <i>ati</i> (<i><u>Callophylum inophyllum</u></i>)
<u>Tamau</u>	: constamment ; " <i>to'ere tamau</i> " = le soutient
<u>Tarava</u>	: s'étendre " <i>himene tarava</i> " : chant qui s'étend
<u>To'ere</u>	: Idiophone à corps évidé non flexible
<u>Toma</u>	: séquence rythmique de base
<u>Tupapa'u</u>	: revenant, fantôme, esprit
<u>Ukulele</u>	: Petite guitare à 4 cordes
<u>'Upa'upa</u>	: musique, danse, orchestre ; (se) distraire au moyen de la musique ou/et de la danse
<u>'Ute</u>	: un des styles traditionnels de chant.
<u>Utete</u>	: Arc musical des Iles Marquises
<u>Vivo</u>	: Flûte nasale de Tahiti (buccale aux Iles Marquises)

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- Henry (Teuira) : *Tahiti aux temps anciens* , Publication de la Société des Océanistes, No 1, Musée de l'Homme, Paris 1968
- Kaeppler (Adrienne) : *Polynesian dance* , Alpha Delta Kappa, Hawai'i, 1983
- Kaeppler (Adrienne) : *Pahu and puniu*, an exhibition of hawaiian drums Honolulu, Bishop Museum, 1980
- Kelkel (Manfred) : *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*, publications Orientalistes de France, Paris 1981
- Lavondes (Anne) : *Les tambours polynésiens* , in Bulletin de la Société des Etudes polynésiennes, Tome XVI, No 197 : Décembre 1976
- Mesplé (Raymond) : *Les Himene en Polynésie Française*, mémoire de maitrise, Université de Lyon 2 (U. E. R Musicologie), 1986
- O' Reilly (P.) : *La danse à Tahiti* , Nouvelles éditions latines, dossier No 22, 1977.