

Sangtraditionen fra Bellona, et polynesisk ø-samfund

Af Jane Mink Rossen

1: Musik i Bellonesernes traditionelle liv og tankegang

Formålet med min undersøgelse er at beskrive, dokumentere og systematisere Bellonas musiktraditioner som de eksisterede i årene 1974-1977. Den kulturelle sammenhæng indbefatter musikalsk adfærd og tankegang, som den kommer til udtryk i verbal adfærd: dvs. terminologi, begreber og mundtlige traditioner i forbindelse med sangene. Undersøgelsen blev gennemført i en periode, da den traditionelle musik ikke længere var en integreret del af dagliglivet, sådan som den havde været det for den ældre generation, der dyrkede traditionen før kristendommens indførelse i 1939. Disse mennesker gav endnu musikken videre til deres sønner og døtre i nogle år, da den gamle kultur var ved at krakelere, men endnu ikke var helt smuldret hen. En sådan udvikling sker jo gradvist. Men musikken er ikke blevet videregivet til børnebørnene; det har de fundamentalistiske missioner, som har været etableret på øen siden anden verdenskrig, haft held til at forhindre. Min feltforskning blev gennemført i to perioder, fra juni-september 1974 og fra januar – april 1977. Min fremgangsmåde har mest direkte forbindelse med den af Alan Merriam beskrevne (1964) og med den udforskning af den musikalske tænke-måde som, inspireret af den kognitive antropologi, blev udført af f.eks. Steven Feld og Hugo Zemp. Merriam skriver (1964:48):

Musiketnologens opgave er at forstå musikken ikke blot som struktureret lyd, men også som menneskelig adfærd. Beskrivelsen af musikken må derfor omfatte de instrumenter hvormed den frembringes, det anvendte sproglige udtryk, de forskellige slags musik, som frembringes, musikeren som samfundsmedlem, musikkens brug og funktion, og dens tilblivelse – såvel som det klingende lydbillede.

Siden Merriams bog blev kendt, er der sket en udvidelse af musiketnologiens metode med impulserne fra en retning inden for lingvistikken som kaldes kognitiv antropologi. Musiketnologer, som har fordybet sig i musiktraditionen i et område ved at bo på det pågældende sted i længere tid og som behersker sproget, har erhvervet en forbavsende viden om musikteoretiske begreber hos folk i samfund, der af nogle betragtes som ret primitive. Disse resultater oversteg Merriams egne forventninger og som eksempel herpå kan

jeg citere følgende fra etnologen og danseetnologen Adrienne Kaeppler (1971:176):

Når det er blevet hævdet, at æstetiske begreber i visse ikke-vestlige kulturer er uorganiserede og uartikulerede (Merriam 1964), må det herimod fremføres, at på øen Tonga er disse begreber både organiserede og verbaliserede. Verbaliseringen er her ikke alene rettet mod en påpegning af dansens ydre karakteristika, men gælder også effekttilstande.

Da musiketnologen Klaus Wachsmann lærte de nye forskningsresultater at kende, delvis i form af film, gjorde de et stærkt indtryk på ham, og han har senere i en artikel hævdet, at man bør arbejde ud fra en teori om synæstesi eller sansernes enhed («unity of senses»). Selvom denne idé ikke er ny, er den værd at tage op igen.

I mit feltarbejde brugte jeg formelle og uformelle interviews og indtog en deltagende/iagttagende holdning (participant-observer) hvor det var muligt. Jeg kom herved til en forståelse af hvilke emner der var centrale, hvilke spørgsmål, der kunne stilles, og hvordan de skulle formuleres. De arbejdsopgaver, som først og fremmest optog mig i felten, var at foretage optagelser, at iagttage, og at samle oplysninger. Jeg optog altså både den musik, som indgik i den offentlige gruppeoptræden og den, som forekom under mere uformelle sammenkomster, samtidig med at jeg nedfældede mine iagttagelser af disse begivenheder; jeg udspurgte så folk om ord og begreber, som jeg ikke forstod, både i teksterne og i de fortællinger, som knyttede sig til sangenes oprindelse, om hvornår og hvorfor de blev digtet.

Under feltforskningen viste følgende områder sig at være særlig betydningsfulde indenfor musiktraditionen og de blev derfor behandlet i min materialeindsamling på Bellona:

Digterne – deres afstamning, hvor og hvornår de levede.

Musikgenrerne og deres anvendelse samt inddeling i større kategorier.

De forskellige ceremonier hvori sangene blev opført inden kristendommens indførelse. Spørgsmålet om, hvordan disse ceremonier blev oplevet af den ældre generation.

Mundtlige traditioner om oprindelse af de forskellige musikformer.

Bellonesiske musikbetegnelser og -begreber. Disse kan inddeles i A) sang, B) forskellige former for rytme-ledsagelse, især med hensyn til at spille på klangbrættet, og C) dansene og deres bevægelser.

I indledningen, konklusionen, såvel som i anden del af min afhandling, *Songs of Bellona*, analyserer jeg bellonesisk musik fra et »etic«, d.v.s. udenforstående eller »objektivt« synspunkt. I bogens korpus derimod, som behandler de otte emner ovenfor skitseret, forsøger jeg at give et billede af bellonesisk musikliv i dets mange facetter og at beskrive de kategorier og nuancer, som eksisterer inden for den pågældende kultur, de såkaldte »e-

mic« mønstre. Det vil sige, at jeg forsøger at beskrive den bellonesiske tradition, som belloneserne selv ser den, eller i hvert fald som de har beskrevet den for mig.

Altså har jeg, hvad videnskabelig teori angår, forsøgt at nærme mig mit studieobjekt ad forskellige fænomenologiske veje. De subjektive oplevelser, som er en del af feltarbejdets dynamik, har jeg videregivet i en særskilt artikel.¹

Det mest fremtrædende element i bellonesisk musik er dens talrige genrer og kategorier. Der er ca. 20 sangdanske-kredse i den kategori, som kaldes *tau'asonga*, der blev opført ved ritualer tilegnet himmelguderne. *Tau'songa* består af sangdanske-kredse opført af grupper: hver del af opførelsen består af en sangsekvens. I modsætning til denne kategori af i forvejen sammensatte sangkredse står en kategori af enkeltstående sange, som hedder *ongiongi*, hvilket betegner rituelle formuleringer, talte såvel som sungne. De var ment som trøst eller lindring. De blev også brugt til at påkalde guderne ved alle slags ritualer, og til lovprisning af et menneske eller en guddom.

Den sammensatte struktur er et karakteristisk træk ved det bellonesiske musikrepertoire. Både *tau'asonga* og de sangkredse, som hørte til vigtige ritualer (f.eks. høstritualet *kanongoto*) er suiter, der består af en fastlagt rækkefølge af specificerede sekvensled. Musikken falder i bestemte afsnit med forskellige sangtyper. Også inden for hver sektion forekommer der lange sangsekvenser. Den centrale sekvens har tit en betegnelse som indeholder ordet *hua* eller *huua*, hvilket betyder »sang; at synge«, og som i andre sammenhænge også betyder »vigtig«. Andre slags sange kan forekomme mod slutningen, og der kan være op til seks sangtyper i en suite. Lignende sammensatte danse- og musikformer findes andre steder i Polynesien. *Sua-hongi*, den mest komplekse dans, er også bellonesernes vigtigste kulturarv fra Vestpolynesien, hvorfra deres forfædre stammer.

I sin artikel »Polynesian Music and Dancing« (1940:339) siger Burrows:

»Sange som lovpriste høvdinge fremelskede politisk loyalitet. Sange som lovpriste særlige landskaber var udtryk for kærlighed til hjemlandet«. På samme måde indtager lovprisning en central plads i de bellonesiske sange, både de ældre og de nyere. Disse kaldes *biki* (lovsang).

Nidviser kaldes *pongipongi* (drillesange). Disse nidvisers betydning er som oftest underforstået for ikke at provokere til åben strid. Andre sange er beregnet til offentlig opførelse men dette gælder ikke nidviser. *Kananga* synges altid solo. De kan være elskovssange eller nidviser, og fungerer som en ventil for følelsesmæssige udbrud.

Flere sanggenrer kendes på deres indhold:

– *Pese* og *hua* er historiske sange om forfædrenes ankomst til Bellona, om øens natur og om slægterne.

– *Tangi*, den største genre, og den eneste som hovedsagelig er digtet af kvinder, består af sange, som ofte blev digtet som klagesange ved ægtemandens død. *Tangi* betyder egentlig »at græde« eller »at sørge«; disse sange priser et elsket menneske.

– *Mako* er også dødsklager, dog hovedsagelig digtet af mænd. De synger ikke alene den afdødes pris, men giver også udtryk for digterens savn, til tider også for tabet af hans ungdommelige kraft.

– *Maghiiti* er rituelle sange som priser guderne og hidkalder deres bistand.

– *Pati*-sangene omhandler tit vigtige begivenheder i digterens eget liv, men kan dog fortælle om alt muligt.

– *Saka* kan enten være rituelle sange til ære for guder og mennesker, eller sange, som skulle lindre smerterne hos et menneske, som var ved at blive tatoveret.

– *Hakahenua tu'u* er digtet over meget sørgelige emner; de bruges i afskeds-ceremonier til dem, som er ved at rejse bort. De fortæller ofte om tragiske dødsfald, f.eks. sangen om en far, der overlevede alle sine sønner.

– *Obo* er sange, som før i tiden blev sunget ved høsten af *ngeemungi*-frugten.

– *Unguso* er sejrssange, som blev sunget efter en hajfangst.

Før kristendommens indførelse blev sangene opført ved ritualer til himmelguderne og de lokale guder. De enkeltstående *ongiongi* sange brugtes ved alle ritualer. De sammensatte musikalske sekvenser med dans blev kun opført ved store ritualer til ære for himmelguderne, som var de fornemste af de gamle bellonesiske guddomme. De mentes at herske over naturen og dens goder. Missionærerne forbød al opførelse af traditionel musik, og det er mange år siden man har udført de ritualer, som indeholdt musik; derfor er alle oplysninger angående disse traditioner nødvendigvis erhvervet fra sekundære kilder, især Torben Monbergs bog *The Religion of Bellona* (1966) og hans mere populære *Mungiki* (1978).

Digtere indtager nødvendigvis en central plads i denne undersøgelse. Dygtige digtere vandt stor prestige i det traditionelle bellonesiske samfund. Halvfems procent af de sangere, som samarbejdede med mig om musikoptagelser på Bellona, havde selv digtet sange. Digterens navn omtales i sangens titel, så man kan fastslå ophavsmanden til 75 % af alle sangene; det er kun, når sangen er meget gammel, at digterens navn er gået tabt. Sangere fremfører ofte sange, som er digtet i deres bedsteforældres eller oldeforældres generation; de fortæller derved om deres berømmelige forfædre og om deres egen slægt. Sangene tillige med andre former for mundtlig tradition, fastholder og forklarer samfundets slægtsstrukturer og har f.eks. betydning i forbindelse med ejendomsstrid, der er en af de hyppigste grunde til uoverensstemmelser på Bellona, både nu og før i tiden. Jeg giver i afhandlingen en oversigt over

digterne gennem generationerne og korte portrætter af de nulevende digtere og eksempler på deres digtning, samt drøfter nogle aspekter af bellonesisk digtning.

Der findes mange mundtlige overleveringer om de forskellige musikformers oprindelse. Centralt i disse traditioner står fortællingen om, hvordan *suahongi* blev bragt til øen fra 'Ubea for 25 generationer siden (ca. 800 år), og om oprindelsen til *tangi*-klagesangene, *papa*-dansen, samt de rytmer, der ledsager dem. Fra nyere tid berettes der om to danse bragt til øen af en skibbruden fra Tikopia, og om fløjter erhvervet fra japanske fiskere i 1930-erne. Nutidig musik nævnes også i dette kapitel, omend flygtigt; denne musik, som har erstattet den traditionelle musik på Bellona, består af salmer, børnesange, sanglege og sange om øen og dens skønhed («island songs»), som er forfattet af unge mennesker og synges af dem til guitar- eller ukuleleledsagelse.

Bellonesernes musikbegreber falder i to hovedkategorier: sang og ledsagelse. Det første indebærer også udtryk angående flerstemmighed og lederskab. Nogle centrale begreber trækkes her kort op, bl.a. dem, som udgør en slags musikteori. Gruppesang er heterofon. Belloneserne selv mener, at da forskellige mennesker har lige så forskellige stemmer (*nge'o*), er det en naturlig følge, at de synger i forskellige tonelejer. Resultatet er »stemmevariation« i gruppen, som kaldes *mau hatinga nge'o*. At synge eller opføre traditionelle sange, som hører til det offentlige liv (*taungua*) anses for noget andet end at synge alene, og der bruges andre verber for syngning af den mere intime art såsom *ose* og *pungotu*. Kombineret dans og sang, som den udtrykkes i visse begreber som *tau'asonga*, følger bellonesisk praksis. Som regel indledes sangene af en leder, som enten er den, der synger for (*ngangi* »at synge begyndelsen af en gruppesang; at synge versene, alene«) eller den, der slår på klangbrættet. Begreber beslægtede med de bellonesiske kendes også uden for Bellona og Rennell, bl.a. fra Fiji og Tonga. Gruppen »synger omkvædet« (*umenge*) eller »synger svaret« (*nanu*) efter lederen.

De forskellige former for ledsagelse falder i tre grupper: 1) »at klappe« (*pese*), 2) at slå hurtigt« (*tipatipa*) og 3) »at slå på klangbrættet« (*taa*, *tipa*), hver af disse ledsageformer bruges til forskellige sangtyper. Når Belloneserne klapper med hænderne, gør de forskel mellem *huu* og *paa*, d.v.s. at klappe henholdsvis med »hule håndflader« og med »flade hænder«. Denne skelnen findes også i beslægtede traditioner, såsom i Tonga. Sangene *pese* og *pati*, blandt andre, ledsages af tre forskellige slags klapperytmer: »hurtig«, »taktfast« og »dvælende«. De andre typer af ledsagelse (2 og 3), betegnes også med flere forskellige udtryk, som betyder »at slå«, modificeret af tillæg, som angiver enten større hastighed eller mindre styrke. Mange betegnelser for hurtige slag er udledt af ord, som angiver andre lyde såsom lyden af slag

på tapa-barkstof eller lyden af slag på tatoveringspinden. Betegnelsen »hurtige slag« (*tipatipa*) bruges både om ledsagelsen af *tangi* sange og om lyden af tatovering. Man sang til rytmeledsagelse for at lindre smerten under tatovering af store motiver, som *taukuka*'en.

På klangbrættet (*papa*), Bellonas eneste traditionelle musikinstrument, anlås de rytmer, der spilles på det til dans. Brættet lænes op ad spillerens fødder for at danne resonansrum og slås med to stokke (se billede s. 169). Brættets bellonesiske navn, *papa*, betyder »fladt«. Et stort ordforråd knytter sig til klangbrættets forskellige slag. Mange af disse udtryk hentyder til enkeltpersoner og deres særegne spillestil, snarere end enkelte rytmer som sådan. Nævner man slagene, som bruges til de indledende sange (*ungu*), indeholder betegnelsen altid ordet *taa* (»at slå«) som første led. Betegnelserne for de mange forskellige slag, som spilles til de hurtige *huua mako* dansesange, begynder med ordet *tipa* (»at slå«; »en der slår«). En højere tone fremkaldes ved at slå på det yderste af brættet, men det er hovedsagelig i midten man spiller. Der er forskel mellem de rytmer, som bruges ved *huua mako*, der hører til *papa*-dansen (som siges at være opstået efter immigrationen), og dem som bruges ved de danse, der anses som stammende fra 'Ubea. Slag på det yderste af brættet (*hakasopo*) udføres også med forskellig teknik i disse to slags danse: i *papa*-dansen slår man med øget tempo, mens dette ikke er tilfældet i 'Ubea-dansene *hakatenge* og *mako ngangi*. Den sidstnævnte rytme anses for den ældste form. Når tempoet øges og tonen stiger under *papa*-dansen, springer danserne højt og råber.

Der er 17 danse, som endnu opføres på Bellona. Af disse deltager kvinder kun i to – resten udføres udelukkende af mænd. Før i tiden var dansene forbundet med ritualer, der udførtes ved uddeling af fødevarer fra havet og køkkenhaverne. Sådanne uddelinger af fødevarer til guder og mennesker (i rangorden) hedder *manga'e*; uddelingen og de efterfølgende danse foregik på *ngotomanga'e* (»kultpladsen«), som fandtes foran ethvert traditionelt bygget hus. Danserne står over for værten og de vigtigste gæster, som ser på fra huset. Nogle danse opføres i kreds, andre i rækker. I de mere sammensatte danse/sange medvirker der to ledere, en ved hver sin ende af rækken; de hedder henholdsvis *mako mu'a* (»danseren foran«) og *mako mungi* (»danseren bagved«). Dansene består hovedsagelig af hånd- og armbevægelser, kaldet *'aaunga*. Disse bevægelser er ens for mænd og kvinder. Der er mindst 70 betegnelser for armbevægelser, men kun 20 for bevægelser med ben og fødder.²

Sådanne armbevægelser er karakteristiske for polynesiske dans; Bellona deler således dette kulturelement med flere andre polynesiske samfund. Ifølge bellonesisk overlevering blev de dynamiske trin, såsom løb og spring (som iverigt kun bruges i mændenes danse), først føjet til danserepertoiret efter



Klangbrættet lænes op ad spillerens fødder.

emigrationen fra 'Ubea, med indførelsen af *papa*-dansen. De ældre danse, f.eks. de indledende *'ungu* danse, er rolige, værdige danse, som opføres med meget få trin og med mange forskellige arm- og håndbevægelser. Mænds og kvinders dansebevægelser står også i andre polynesiske kulturer i kontrast til hinanden, mændene bevæger sig mere dynamisk end kvinderne, men dette anser Kaepler for en sekundær eller senere udvikling.

Jeg har foretaget nogle sammenligninger af traditionen på Bellona med andre polynesiske og melanesiske traditioner. Ifølge sproglige undersøgelser er sproget på Bellona og Rennell beslægtet med vestpolynesiske sprog, især med dem, som tales på Hoorn-øerne vest for Samoa, der indbefatter Futuna, Øst Uvea og Vest Uvea³. De perifere polynesiske øer inden for Salomon-gruppen (som Rennell og Bellona) har en vestpolynesiske kultur selvom de ligger udenfor området, og derfor kaldes de »outliers«. Beslægtede musikformer, -begreber og -instrumenter, findes på Tonga, Samoa, Uvea, Futuna, Tikopia og Fiji. Musikinstrumenter spiller en mindre rolle i bellonesisk musik end i melanesiske kulturer og i visse andre polynesiske samfund. På Tonga findes en arkaisk musikform, som har slående ligheder med Bellonas *suahongi*. En lignende form kendes også fra Tikopia, en anden lille ø i Salomon-gruppen. I denne form (som synes at være en vestpolynesiske sær-

egenhed) udføres, udover den normalt forekommende flerstemmighed, to forskellige musikstykker med forskellige tekster samtidig.

Det er ikke udelukket, at beslægtede musikformer stadig findes på andre steder, hvor befolkningen har været i kontakt med Tonga-kulturen i samme tidsrum.

Bellonas *suahongi* og Tongas *me'etu'upaki* udtrykker folkenes historiske baggrund. Jeg fandt frem til at *suahongi* er karakteristisk ved at foregå i to historiske »lag« med vigtige musikalske forskelle: ifølge overleveringen, kom den ene del fra 'Ubea sammen med resten af *suahongi*-dansen, mens den anden del digtedes af Kaitu'u, da immigranterne ankom til Bellonas strand. Kaitu'u, som er forfader til rennelleserne og de fleste bellonesere, digtede en *pese* sang ved den lejlighed, og den opføres nu som en del af *suahongi*, samtidig med denne. Det understreger vigtigheden af *suahongi*, at det i dag er strengt forbudt af missionen at opføre den, til trods for at teksten ikke er forståelig.

Musik som kunstform på Bellona⁴

Bellona er velegnet til en musikundersøgelse: blandt alle de musiske udførelser er musikken bellonesernes speciale. Denne kulturs kunstnere er komponister, digtere, sangere og syngende dansere. Sange digtes i anledning af vigtige begivenheder, hvor de opføres offentligt. Digteren huskes: hans eller hendes navn er anført i sangens titel.

Der er adskillige sangtyper, både med og uden tilhørende danse. De fleste er digtet af mænd. Kvindernes musikalske kreativitet har været koncentreret om et begrænset antal sangtyper; de anses for at være mændene overlegne i digtning og syngning af *tangi* klagesange, den allerpopulæreste sangtype.

Grafiske og plastiske kunstarter har altid indtaget en mere tilbagetrukket plads på Bellona. Bellonesiske kvinder udviser dog en højst raffineret teknik ved forarbejdningen af deres flettede tasker og pandanus-blad måtter, som er uovertrufne i hele Salomon-øgruppen. Før kristendommens indførelse i 1938-39 var også tatovering en levende kunstform. Bellonesiske mænd er i dag dygtige billedhuggere; deres kunst er baseret på ældre færdigheder i forbindelse med kanoudhugning, og dyrkes i kommercielt øjemed. (Monberg (1982) fortæller hvordan bellonesisk skulptur blev udbredt, inspireret af et Maori forbillede).

I dette samfund investerede man meget af den tid og energi, som blev ofret på fællesskabet, i musik og dans. Her er musikudførelsen almindeligvis offentlig optræden snarere end privat eller uformel, og denne offentlige musik er den mest ansete og højest udviklede musik i denne tradition.

Personlig anseelse var bl.a. forbundet med musikalske aktiviteter. I det bellonesiske samfund baseres status både på herkomst og på personlige ev-

ner. Dygtighed i digtekunst, sang og dans var stærkt medvirkende til at bestemme en mands sociale position, sammen med andre færdigheder såsom udførelse af ritualer, havebrugskundskab, fiskeri samt kano- og husbygning. Karaktertræk som flid og gavmildhed var også afgørende. Musikalske opførelser havde til tider politiske implikationer (f.eks. når dansere, som bar krigskøller i *mako hakapaungo* dansen, undertiden slog til i løbet af dansen). Da musikalske færdigheder gav prestige i det traditionelle samfund, var alle ambitiøse mennesker, eller blot de som ejede almindelig selvrespekt, jo motiveret til at digte og opføre sange og danse. Belloneserne digter sange endnu i dag, og blandt mine optagelser har mange sangere selv digtet sange. Alle raske mennesker deltog i musikopførelserne ved festerne, med mindre de bar sorg. Værten ledede begivenhederne, både ritualerne og musikken, såvidt han evnede det. Fuld deltagelse har også demonstreret gruppens solidaritet. Værten styrkede sin forbindelse til familie, venner og allierede gennem sin gavmildhed ved at holde festen. Antallet af musikere, han kunne sammenkalde, viste, hvor talstærk hans slægt var. Selv kvindernes *tangi* sange spillede en rolle i slægtpolitik. En kvinde kunne ophidse til blodhævn i sin sang.

En bellonesisk musiker bestræber sig på at mestre og kombinere seks færdigheder:

- sang (stemmeteknik)
- dans (bevægelse)
- spil på klangbrættet (udelukkende en maskulin færdighed)
- digtning
- koreografi
- udenadslæren af lange tekster i »klassisk« poetisk sprog samt lange sange og dansesekvenser.

Hvert af disse aspekter af bellonesisk musik har sine egne krav, sin egen teknik, sit eget ordforråd. Et menneske er ikke nødvendigvis lige dygtigt på alle områder; der findes eksempler på fremragende sangere, som ikke er dansere, men dette er undtagelsen. Som regel er sang og dans så nøje integrerede, at de næsten udgør en kunstform. Selvfølgelig er sang også integreret med klangbrættspil, men deres koordination (f.eks. i *papa*-dans, hvor spilleren også skal lede sangen ved at synge for) kræver en dreven musiker og er ikke en opgave for en begynder.

Nogle særligt karakteristiske træk i bellonesisk musik, både hvad form og udførelse angår, kan sammendrages således:

1. Bellonesisk musik består af vokalmusik fremfor instrumentalmusik.
2. Dans er baseret på arm- og håndbevægelser.
3. Sangerens og danserens roller er kombineret. Grupper af syngende dansere optræder med de to kunstformer som en integreret helhed.

4. Denne integrerede kunstform er baseret på digtning.
5. Digterens og koreografens roller er ligeledes sammenføjte.
6. Navngivne udførelsenheder: mens den specificerede enhed udført af ritualets leder sædvanligvis består af en enkelt sang, består enhederne i gruppens musikoptræden oftest af sammensatte sangsekvenser.
7. Pladsmæssig organisation: lederne af den optrædende gruppe var oprindelig: digteren/sangeren, danseeksperten og ritualets leder. Disse kunne være en og samme person eller forskellige mennesker fordelt på scenen (dansepladsen).
8. Tidsmæssig organisation: sangtyperne er klart defineret, og på denne klare distinktion opbygges der en sammensat tidsmæssig organisation af de musikenheder, som indgår i opførelsen.
9. Den historiske dimension: sange og danse fra andre tider og steder bibeholdes i repertoireet, sammen med teksterne og oplysninger om deres oprindelse i historiske begivenheder.
Disse sange og danse bruges til at indføje en historisk dimension, og undertiden også en historisk »lagdeling«.

Visse musikopførelser får en sammensat struktur p.gr.a. deres tids- og pladsmæssige organisation såvel som den historiske »lagdeling«. *Suahongi*-dansen f.eks. er struktureret efter dette mønster; her synger man to sange fra forskellige historiske perioder på samme tid.

Som i mange andre kulturer indeholder det bellonesiske repertoire af poesi og dans mange brugbare vendinger og formularer, som kan udvælges, kombineres og genbruges. Digteren/koreografen er en, som behersker dette stof, og som er opfindsom nok til at forme det på nye måder til sine egne formål.

I denne tradition, ligesom andre steder i Polynesien, er digtning det fundament, hvorpå både sang og dans bygger. Kaepler karakteriserer polynesiske musikopførelse som »dansen poesi fuld af hentydninger«, og hun siger (mss. 9):

Den optrædende var i egentligste forstand historiefortæller, og gav poesien synlig form ved at hentyde til udvalgte ord i teksten. Udelukkelsen af benenes og kroppens brug som hjælp til at fremstille en historie adskiller historiefortælleren fra skuespilleren... De vigtigste bevægelser udføres i Polynesien af hænderne og armene. Den optrædende bliver ikke en person i et dramatisk spil, og stiliserede gestus svarer ikke til ord eller forestillinger, som hører sammen i en berettende sekvens. Der optrædes sædvanligvis i store eller små grupper, hvor alle i en gruppe udfører samme koreograferede bevægelser, eller hvor lejlighedsvis mænd og kvinder udfører forskellige bevægelsesrækker samtidig.

Som før nævnt kan bellonesisk musik skitseres således: vokalmusik og dans er baseret på digtning; i dansen hentyder armbevægelser til bestemte ord i teksten. Dette adskiller sig fra visse melanesiske traditioner på Salomonøerne, hvor instrumentalmusik dominerer. Panfløjter og andre fløjter er almindelige i flere melanesiske samfund, bl.a. hos 'Are'are-folkene på øen Malaita. Der er få sangtyper. Ifølge Zemp anerkender 'Are'are-folkene syv sangty-

per, og disse er ikke baseret på poesi (1973:1): »Medens det melodiske mønster i en sangs to dele ligger fast, er ordenes rækkefølge fri... Passager uden ord er hyppige i alle sangene, og det er muligt at synge en hel sang uden tekst«.

'Are'are musikere komponerer programmusik for panfløjte, ensembler og andre instrumenter, inspireret af dagliglivets oplevelser: regndråber, dyrs og menneskers lyde og bevægelser, osv. De fleste sange synges tostemmigt af to personer og minder om kontrapunkt; visse andre sange synges solo. Gruppesang optræder kun som spådomssang blandt 'Are'are-folkene, men er hyppigere i den nordlige del af øen.

Blandt 'Are'are-folkene er det musikken, ikke teksten, som er komponeret. Digtning er altså ikke grundlaget for musik og dans i dette melanesiske samfund, sådan som den er det på Bellona og i andre polynesiske kulturer. I vokalmusik anvender 'Are'are-folkene improviserede tekster og støtter sig ikke til digtning.

Hånd- og armbevægelser er heller ikke noget fundamentalt i melanesisk dans. Ifølge Kaeppler er bevægelser i Melanesien en synlig forlængelse af rytmen fremfor poesi. Hun siger (mss. 1981:4-5):

Bevægelse anvendtes, og anvendes stadig ofte i Melanesien til at befordre fremvisningen af masker og andre kostumedele, eller stille kropsspydelser og ceremoniel pynt til skue... Karakteristisk for mange områder i Melanesien er op/ned »fjedrende« bevægelser med ben og krop... Selve bevægelsen er imidlertid ofte en visuel-æstetisk udformning af en rytmisk puls.

Den polynesiske optagethed af poesi og dens synlige forlængelse i dans står således i kontrast til den melanesiske tendens til lyrisk improvisation og rytmisk bevægelse i dansen: I Melanesien komponerer man musikstykker fremfor poesi.

To grundlæggende kvaliteter som er af stor betydning for en bellonesisk musiker, er ikke rent musikalske: en god hukommelse for de gamle sange, traditioner og ceremonier, og lederegenskaber, herunder også retoriske evner. Disse to kvaliteter er mere afgørende for musikkens udførelse end for dens form, og tilskuerne reagerer mere over for disse egenskaber end over for de rent musikalske færdigheder.

Mimik bruges ikke under en optræden; man forholder sig tilsyneladende udtryksløs og videregiver sangens kraft alene gennem stemmen (eller rettere sagt gennem stemmen plus dansebevægelser, hvor hele gruppen udfører den samme koreograferede sekvens). Sangen er uden større dynamiske udsving.

De anerkendte autoriteter og sangkyndige er ældre slægtsmedlemmer, som har et vidtgående kendskab til traditionerne om de gamle sange og om den

rigtige måde at udføre de gamle danse og ceremonier på. Kritik forekommer altid, hvis teksten eller versenes rækkefølge er forkert, eller hvis forskellige dele af en sangkreds mangler eller er ude af balance. Denne åbenlyse kritik er rettet mod ekspertise og lederegenskaber, herunder hukommelse, eller mangel derpå. Men skønt dygtighed efterlyses, især hos lederen af sangen og dansen, har jeg ikke hørt spontane bemærkninger om de enkelte deltageres måde at synge og danse på. Enkelte menneskers dygtighed kan prises i digte (sange), ligesom deres spil på klangbrættet og deres rituelle uddeling kan blive det. Men i en sangkreds er det gruppens optræden som helhed det gælder, ikke det enkelte medlem. Den vægt, som er lagt på gruppens optræden som helhed, er gældende i det meste af Polynesien, f.eks. i Tonga og Tahiti.

Bellona ligner melanesiske samfund ved, at man intet overhoved har blandt slægternes ældste, medens flere vestpolynesiske samfund har et overhoved. Skønt den direkte slægtslinje også er vigtig på Bellona, findes der større social bevægelighed her end f.eks. i Tonga. Den enkelte belloneser, som har særlige evner eller viden, kan ændre sin status, og det gælder også sangeren. Her har sangeren/digteren mulighed for at blive en rigtig leder, en *hakahua*, selv om han i så fald bliver en blandt flere.

Som konklusion skriver jeg: »Bellonas musikudfoldelser bæres af en grundlæggende personligheds- og socialstruktur. Digtningen fungerer som:
 – afløb for den enkeltes ledertrang, som igen kan føre til
 – mobilisering af gruppens identitet, som gør gruppeaktion mulig«.

2: Musikanalyse

I min afhandling, *Songs of Bellona*, omhandler 1. del den kulturelle sammenhæng, i hvilken sangene bliver (eller blev) opført og forstået af belloneserne, mens 2. del omhandler musikalske transskriptioner og analyser af de forskelligartede sange. De 62 sange fra 15 forskellige genrer som er behandlet repræsenterer en stor del af de bellonesiske genrer. Hvert kapitel behandler en eller flere genrer. For hver sanggenre analyserer jeg de melodiske, rytmiske og formelle mønstre samt særlige slutninger.

Som indledning fremlægger jeg de generelle træk, som findes i størsteparten af sangene og præsenterer dispositionen, transskriptionsmetoden, analytiske principper, kodificeringssystemet samt de tonale skeletter (melodiske modeller), der anvendes i bogen.

I undersøgelsen anvendes ordet »genre« som en generel betegnelse for de forskelligartede bellonesiske kategorier, som kan være:

- en navngiven sangtype (en kategori, som har en musikalsk identitet)
- en navngiven sangkreds, som består af en serie af sange af samme type

- en navngiven sangkreds, som består af en sekvens af forskellige sangtyper
- en navngiven dans, som består af en eller flere sangdanstyper
- en navngiven inddeling af en sangkreds eller dans

} sammensatte
musikalske
genrer

De to første sanggenrer er sangtyper af *ongiongi*-kategorien, der anvendes som indvielse i alle ritualer. *Maghiiti* og *saka* er uakkompagnerede religiøse sange, der førhen blev udført af en ritualleder (en mand) med det formål at påkalde guderne. Størsteparten af de traditionelle sange er hovedsagelig gruppeopførelser, hvorimod *maghiiti* og *saka* opføres af enkeltpersoner, omend gruppen kan medvirke. Teksterne beder guderne om hjælp til gengæld for de fødevarer, der blev ofret dem under ritualerne. Disse sange illustrerer den førkristne religions karakteristiske gensidige natur: man ofrede rituelle fødevarer til guderne til gengæld for de ting, man ønskede at opnå. Belloneserne skelner ikke mellem rituelle formularer på grundlag af, om de reciteres eller synges, og alle sådanne formularer kaldes *ongiongi* på bellonesisk.

Den sangstil, der anvendes i *maghiiti*-sangene er karakteriseret ved en serie gentagne, ensartede toner, der synges non-legato med stødvist foredrag. At synge disse sange er at *maghiiti*. Sangen klinger kontinuerligt og uden pauser, fordi deltagerne – som i rituelle fremsigelser – er bange for at holde op med at synges. Den melodiske kontur er generelt enstonig i versene, undertiden med kontrasterende konturer i omkvædet og nogle *maghiiti* har et særligt tilføjet sangled. Den enkleste sang indeholder kun tre toner indenfor et tetrakord, mens andre modulerer og udvider deres ambitus til næsten en oktav.

Saka-sange blev anvendt både som rituelle sange og som ledsagelse til tatovering. Til ritualer blev enkeltstående sange anvendt, medens der for at lindre tatoveringssmerterne anvendtes en serie af sange. Sangene er uakkompagnerede og strofiske. Tatoveringssangene har mange strofer og et omkvæd bestående af en forlænget vokallyd såsom *-ee*, sunget i et meget dybt leje, hvor stemmen bliver afbrudt af glottale »klik«. Mange af teksterne er bønfoldelser, i hvilke den bedende tilbyder sangen som en gave i bytte for noget, han ønsker at opnå. I flere tilfælde ønsker digteren gudens beskyttelse, fordi han er i fare. Et isorytmisk mønster er karakteristisk i disse bønfoldelser og versenes metrum kan være uregelmæssigt.

Kananga er solosange som ligner *maghiiti* i syngemåde, men ikke i indhold. Disse korte, uakkompagnerede sange er ment som personlige budskaber, ofte kærlighedssange. Belloneserne regner dem ikke med til det egentlige korpus af traditionelle sange, fordi de ikke egner sig til offentlig opførelse. Sangene er oftest digtet med det formål at udtrykke enten begær eller foragt, og kan være både humoristiske og fyndige. Selvom der er en åbenlys bety-

ning, er det egentlige budskab ofte så kryptisk, at kun ganske bestemte personer vil kunne forstå det. Som *maghiiti*-sange, bliver en serie gentagne toner ofte udført med stødvis foredrag. At synge disse sange er at *ose*, en formularisk solosangstil som til tider anvender falset. Det samme motiv kan vende tilbage i forskellige stemmelejer. Melodierne, der kaldes *haatunga*, har en nedadgående melodisk kontur med frie, prosaagtige rytmer. Nogle af sangene slutter med udråb. Den melodiske struktur er tetra- eller pentaton indenfor en ambitus af en oktav til en undecim, hvilket er større end den, der anvendes i de andre sanggenre.

Pese er en vigtig genre bestående af historiske og rituelle sange, der ledsages af håndklap. Disse sange blev opført af mænd, som en del af: natlige sangkredse i templet under *kanongoto*-høstritualet, i *suahongi*-dansen, og efter *mako noho*-sangkredsen. Sangene har mange strofer og et omkvæd, og en del af sangene har specielle indlednings- og/eller afslutningsformularer. *Pese* udføres polyfont af et dobbeltkor bestående af mænd, der sidder overfor hinanden i to rækker. En solist synger stroferne. De muligheder, der opstår ved, at de tre vokale dele overlapper hinanden, udnyttes på forskellig vis: de to sangerrækker kan enten udføre sangen antifont eller som en enhed. I hvert tilfælde er der desuden en version, i hvilken rollerne som leder og gruppe veksler, og en version, i hvilken disse udføres samtidigt. De fleste sange har en pentaton struktur en oktav i ambitus, men en af sangene har kun tre toner indenfor et tetrakord.

To verdslige sangkredse opførtes efter danseprogrammet ved store rituelle uddelingsfester for himmelguderne. Både *haingaa tangi* og *mako noho* sangkredse tilhører *haa'akinga o te poo*, som betyder »nattens ophidselse«.

Tangi-klagesange, fra en sangkreds kaldet *haingaa tangi* »at udføre *tangi*«, er de eneste sange, der hovedsageligt er kvindernes domæne. Disse sange er blandt de mest populære af alle traditionelle sange og bliver stadig digtet af ældre folk, selvom deres opførelse er forbudt af forskellige kristne trosretninger på øen. *Tangi* er strofiske sange med mange vers og et omkvæd, som synges til indledning samt efter hvert vers. De udføres af en blandet gruppe (mænd og kvinder) der akkompagnerer sig selv ved at slå hænderne mod et stykke træ eller en anden genstand. Både mænd og kvinder kan lede og digte sangene, men kvinder anses for at være mænd overlegne på dette felt. Almindeligvis lovpriser sangene en bortgået ægtemand eller elsker og begræder tabet af ham. *Tangi*-sangene er hovedsangtypen i sangkredsen, der har seks underafdelinger, hver med sin særlige sanggenre. *Tangi*-melodier, også kaldet *haatunga*, har en modulerende slutkadence. Afslutningstonen ligger karakteristisk en hel tone under sluttonen i de andre vers, og glider så nedad fra den tone. Sangene er i 3/8-rytme. Akkompagnementet er i en uregelmæssig variation af 3/8-rytmen og sædvanligvis noget foran sangen, hvad tempo

angår. Ambitus er forholdsvis snævre, med hovedtonerne indenfor en sekst.

I *mako*-sange, fra en sangkreds kaldet *mako noho* eller »siddende sangkreds«, kommer de mandlige sangere med gaver til hinanden efter hver sang. Sangene er dødsklager digtet af mænd ved mandlige slægtninges eller venners død. Sangkredsen, som falder i adskillige dele, indledes af en dans til klangbrættet og efterfølges af en *pese hakasa'amo*-sangkreds.

Mako er uakkompagnerede strofiske sange med et omkvæd efter hvert vers. Sange med samme omkvæd har også samme melodi. De to verslinier er hver inddelt i to fraser ved udholdte toner. Den melodiske struktur er tetra-ton eller pentaton med en tendens til heterofoni. Ambitus spænder fra en kvart til en lille none. Lederen anvender en non-legato syngemåde med stødvist foredrag, mens gruppen synger på en kontrasterende afslappet måde. Sangene slutter med udbrud eller råb, når gaverne præsenteres. Ofte består den rytmiske struktur hovedsagelig af gentagne pulsslæg i et afslappet tempo med tonegentagelser.

Sange fra ritualer, som forlængst er faldet bort, er *obo*-sange fra *ngeemungi* høstritualet og *unguoso* sejrssange, der blev sunget efter hajfangst.

Kun få *obo* sange huskes endnu og er blevet optaget på bånd, idet disse ritualer kun fandt sted en gang hvert sjette eller syvende år, da *ngeemungi*-træerne bar deres oliven-lignende frugt. Sangene kan beskrives som korte, messende sange, da den hurtige parlando-syngemåde hovedsagelig indeholder to toner, som gentages, samt de i talesprog anvendte toner og rytmer. Ambitus varierer fra en kvart til en oktav. Sangene afsluttes med *Ooho*-råbet til himmelguderne.

Unguoso-sangene udtrykker både tilfredshed med fangsten og erindringer om andre begivenheder, hvor en stor fangst eller overdådig høst gjorde det muligt at foretage en stor, rituel maduddeling. De korte vers synges i en fri rytme med et afsluttende glissando nedad, og sangene slutter som regel med råbet *Ooho!*, og undertiden også med forudgående parlando udråb. *Unguoso* udføres i en karakteristisk melismatisk vokal stil, som ikke anvendes i de andre genrer. Det er kun et fåtal af disse sange, der stadig huskes, fordi man ikke længere spiser hajer, da adventisternes ernærings skrifter forbyder anvendelsen af hajkød som menneskeføde.

Dansesangene (*tau'asonga*) opførtes før i tiden efter store rituelle fester. Med undtagelse af *huua pati* udføres dansesangene af mænd. Først præsenteres danse uden akkompagnement, dernæst danse ledsaget af håndklap og tilsidst danse akkompagneret af klangbrættet.

Den rituelle *suahongi*-sangdansen er det længste og mest betydningsfulde musikstykke i repertoiret. *Suahongi* kom fra 'Ubea, men en del af den, en *pese*, blev komponeret da immigranterne ankom til Bellona. Teksten, der er på det fortidige 'Ubea-sprog, kan ikke længere forstås. *Suahongi* er uakkom-

pagneret og gennemkomponeret. Strukturen er en sammensat suite og en opførelse fordrer fire ledere. Den indeholder en sjælden polyfon stil, i hvilken – to gange i løbet af dansen – to stykker musik af forskellig musikalsk karakter opføres samtidigt.

Jeg har fundet frem til, at de to forløb, som er historisk forskellige, er vidt forskellige udgaver af flertekstet polyfoni. Den som stammer fra 'Ubea er ældst og viser en mere isometrisk og synkron type. I den *pese*, som blev komponeret af Kaitu'u, passer delene ikke sammen, da de har forskellig musikalsk karakter såvel som forskellige tekster, og da de ikke er isometriske. I stedet for at underbygge hinandens rytmiske og melodiske karakter står de op imod hinanden og lyder usynkroniseret. Dette kan kaldes polyrytmisk flerstemmig sang, i modsætning til den isometriske form som bellonerne medbragte fra deres oprindelige hjemland i Vestpolynesien.

Transskriptionerne illustrerer heterofon og polyfon sang, talesang, afbrudt vokalbordun samt de to flertekstede passager. Der anvendes adskillige former for polyfoni, såsom overlappning, antifone dele, der griber ind i hinanden, høje og dybe stemmelejer med hhv. diminution og bordun samt kanonisk kontrapunkt. I kapitlet sammenlignes desuden det harmoniske forhold mellem de to flertekstede passager i nogle andre opførelser for at vise variationen i forskellige opførelser af det samme stykke.

Mako hakapaungo er en anden uakkompagneret dans, som opføres af mænd opstillet i rækker og udstyret med kampstokke. Paungo er et gammelt navn for den melanesiske ø, San Cristobal, som er den nærmestliggende naboø. Navnet og dansetrinene tyder på en mulig forbindelse til San Cristobal eller en anden melanesisk ø. Denne forbindelse kan ikke være af nyere dato; man kender ingen beretninger herom, hvilket ville have været tilfældet, hvis dansen var kommet til øen efter begyndelsen af det tyvende århundrede. Teksterne omhandler hverdagshændelser med undtagelse af indledningssangen, som er gammel og kryptisk. Åbningssangen er en vekselsang, der slutter med en talesangsfrase og et råb. Dansesangene slutter med ordet *nei*, som betyder »her, nu«. Danserne løfter deres stokke op i luften på ordet *nej* og lader dem falde i takt med sangens faldende glissando. Sangene er pentatone og heterofone. Første linie i dansesangene er flertekstet med et tilbagevendende rytmisk mønster. Fem til seks toner anvendes indenfor en ambitus på en lille eller en stor decim.

Den mest populære dansesangtype er *huaa pati* fra *pati*-dans, hvori kvinder optræder. Sanglederen står i midten af rundkredsen og udfører håndklapledsagelsen. Teksterne er kupletter med 24 slag pr. kuplet, og nogle har yderligere en slutlinie på 12 slag. Sangenes stil er tvetydig: rytmen svæver ofte mellem en todelt og en tredelt puls, og kadenceslutningen synes underti-

den at svæve mellem de to dybeste toner. I sangene anvendes fem til syv toner indenfor en ambitus på mellem en lille septim og en lille none. Der synges heterofont. De dybe stemmer anvender en afbrudt borduntone, og de høje stemmer anvender diminution.

Mako hakasaunoni udføres af mænd, der står i en rundkreds, mens de ledsager sig selv ved at klappe i hænderne. Saunoni er muligvis et stednavn, selvom ingen ved, hvor det ligger, og titlen ville da betyde »dans i Saunoni-stilen«. Nogle af sangene er meget gamle, men de fleste er nye og omhandler verdslige begivenheder såsom fiskeri. Rytmen i indledningssangen består af en udifferentieret regelmæssig puls med håndklap på hvert fjerdedelsslag. Den formale og rytmiske struktur er mere kompleks i de følgende korte vekseldansesange, og gentagelse er en betydningsfuld effekt både i tekst og melodi. Hver dansesang slutter med et råb. Teksterne er kupletter, som synges heterofont i 6/8. Melodien er pentaton i én model, mens syv toner indenfor en oktav anvendes i en anden model.

Klangbrættet: *papa* ledsager nogle af dansene. Selve instrumentet menes at være ført fra 'Ubea sammen med *mako nganggi* og *hakatenge*-dansene, som beskrives her.

Mako nganggi er en kredsdans, som danses af mænd, (før i tiden kun af ældre slægtsmedlemmer). De udfører armbevægelser, mens de går rundt om *papa*'en. Sangteksterne, som er på det gamle 'Ubea-sprog, er ikke længere forståelige. Alle sange slutter med karakteristiske råb. De indledende sange har hver to linier: den første synges af lederen alene, og den anden synges af gruppen og med akkompagnement. De efterfølgende dansesange har kun en enkelt linie, som ligner indledningssangens anden linie. Sangene udføres heterofont med en afbrudt vokalbordun. Ambitus er begrænset til under en oktav og til mindre i de akkompagnerede dele af sangene, undertiden til en kvart. Tonaliteten er fortrinsvis pentaton. Rytmen og tempoet i hhv. ledsagelsen og den vokale del er ikke synkroniseret, hvilket giver en polyrytmisk effekt. I akkompagnementet anvendes komplekse rytmiske variationer ($\overline{\overline{x}} \overline{\overline{x}} \overline{\overline{x}}$) eller ($\overline{\overline{x}} \overline{\overline{x}} \overline{\overline{x}}$).

Hakatenge-dansen begynder med, at danserne står i en buet række med front mod lederen, som sidder ved *papa*'en. I den sammensatte sangsekvens synger gruppen heterofont. Dansesangene har karakteristiske messende tale-sangslinier – under hvilke danserne bevæger sig ind mod klangbrættet med fire hurtige trin samt en karakteristisk brat afslutning. Nogle af teksterne omhandler vellykkede jagter og fisketure. De to første transskriberede sange er sammensatte af dele med forskellig rytme og akkompagnement.

Til sidst gennemgås den bellonesiske musiks særpræg, og jeg forsøger at fremdrage de mest karakteristiske træk m.h.t. aspekter, såsom formal struk-

tur, rytmiske og melodiske mønstre, kadencer, akkompagnement, vokal stil og polyfoni. Desuden omhandler konklusionen flertekstet polyfoni i *sua-hongi*

En kort karakteristik af bellonesisk musik

Bellonesisk musik er vokalmusik, sunget med eller uden ledsagelse af håndklap eller klangbræt.

Et karakteristisk træk ved musikken er en slags flerstemmighed (heterofoni), men stemmerne føres ikke uafhængigt gennem hele sangen. Talesang, eller parlando, forekommer i nogle sange, hvor melodien er ret ubestemmelig m.h.t. tonehøjde, specielt i sangslutninger.

Særlige sangslutninger er karakteristiske i bellonesisk sangtradition. F.eks. er det almindeligt med et slutråb (f.eks. i *obo*-sange), specielle melodiske slutninger, nedadgående glissandi fra sluttonen (f.eks. i *tangi*-sange) eller forlængede sluttoner (f.eks. i *maghiiti*-sange). Også ritardando og morendo forekommer ved sangslutninger.

Musikkens dynamik er afdæmpet og karakteristisk ved fraværet af større dynamiske udsving. Undtagelsen herfra er *papa*-dansen.

Et markant træk ved sangene er, at de sjældent har fast metrum, fordi deres digte ikke har det.

Melodiske mønstre. Tonegentagelse forekommer ofte. Den nederste stemme synger gerne en borduntone, mens overstemmen har melodien. Hvor tonegentagelse medfører en flad melodisk profil, er melodikonturen i pentatone sange oftest en serie buer.

Ambitus er en oktav eller lidt mere; i halvdelen af sangene dog mindre end en oktav. *Tangi* har det mindste og *kananga* det største omfang.

Tonerækker på fem eller seks toner er de almindeligst anvendte. Dog forekommer også både syvtonerækker og firtonerækker. Pentatone tonerækker kan både være hemitone og anhemitone, men de hemitone forekommer kun i de sange, der hedder *tangi sørgesange*.

Foretrukne intervaller er store sekunder, små tertser, kvarter og kvinter. Alle disse intervaller benyttes ved flerstemmighed, hvor også den store tert høres. Tertsintervallet synges snarere som en mellemting mellem en stor og en lille terts (»neutral« eller »blue note«).

Formal struktur og rytme. De fleste sange er strofiske, og mange af dem har refrænde. Nogle genrer har et kort forløb med kun en eller to strofer (*kananga*, *obo*, *huua mako*-dancesange). Nogle af de religiøse sange (*maghiiti*) er irregulære i formen. Langt de fleste sange udføres af en gruppe med en forsanger, som enten begynder stykket eller synger versekerne, hvorefter gruppen synger med. I nogle tilfælde kan solisten udføre hele strofen alene.

Formen AB forekommer i over halvdelen af sangene, og ofte udført på den ovennævnte responsoriale måde.

I *pese*-sangene ses to andre formale strukturer, nemlig ABAB og AABB.

Et stort flertal af sangene har regulære rytmer. En vedvarende jævn puls er ofte grundlaget for denne regelmæssighed. Den basale puls kan organiseres, f.eks. med håndklap, således at der fremstår rytmiske enheder på to eller tre eller blandinger af disse. I nogle sange, såsom *pati*, opstår en rytmisk flertydighed, der kan gøre det vanskeligt at bestemme, om der er tale om en underdeling i to eller tre. Et karakteristisk træk for *papa*-sangene er, at det rytmiske akkompagnement i *huua mako*-sangdanse accellererer under det korte forløb.

Variation. Variation indenfor en sang bliver udført ved individuelle improvisationer. Der er fire slags variationer:– Melodisk variation. Den kan resultere i flerstemmighed, når de deltagende synger forskellige melodiske variationer samtidigt. Melodiforløbet er ikke fikseret på samme måde som i vor klassiske musiktradition, hvor vi gerne holder os til nodeskriften. Tværtimod har belloneserne den grundopfattelse, at forskellige mennesker har forskellige stemmetoner eller *nge'o*. Derfor forekommer der altid variationer i de stemmetoner, som indgår i den gruppe, som udfører en sang. Denne variation af stemmer hedder *mou hatingaa nge'o* på bellonesisk, hvad der svarer nogenlunde til heterofoni.

– Syllabisk ornamentation. Vokaler bliver ofte ændret og forlænget således, at teksten undertiden er svær at forstå. F.eks. kan *e* og *a* forlænges med en glidelyd, så de bliver til *eie* og *aua*. Et *a* ved versslutning bliver ofte sunget som et *o*.

– Rytmisk forskydning mellem akkompagnementets rytme og sangrytmen. I en række sange og sangdanse er håndklappet en lille smule foran sangrytmen, hvilket fremkalder en spænding, der forhøjer interessen for rytmen, som ellers kan være ret ensartet (f.eks. i *mako hakasaunoni*-indledningsdansesange).

– Ornamental vokal teknik. I sangtraditionen er der forskellige betegnelser for forskellige vokale ornamenter. F.eks. betegner *hakapoponge* den *ee*-versslutning, som anvendes i *saka*-sangene, hvor stemmen – med regelmæssige afbrydelser – trænger igennem en næsten lukket glottis.

Når en sang nederst har en lille tert, kan denne varieres, fra at være en stor tert til at være en stor sekund. Intervallet tenderer mod at blive ornamentalt varieret af sangeren, og der er tale om en individuel ornamentations-teknik, som især beherskes af de ældre meddelere.

Ledsagelse. Akkompagnementet til *tangi*, slag med hænderne mod en trægenstand, og klangbrætsledelsen til *huua mako*-dancesange og *hakatenge*-danse udføres i anapæster. Samme rytme anvendes i *saka*-sange. Den an-

vendte rytme i akkompagnementet er $\overline{\overline{xxx}}$ eller $\overline{\overline{xxx}}$ samt alle tænkelige variationer af denne rytme som f.eks. $\overline{\overline{xxx}}$.

Solosang er sjælden i denne musiktradition. Musikkens kunst er hovedsageligt gruppesang med eller uden dans. Når der danses, bliver dansebevægelserne samtidig udført af den syngende gruppe. Både sang- og armbevægelserne er baseret på teksten.

Konklusion

Vi har set i 1., at bellonesiske musikformer er polynesiske, men de bliver brugt på en måde, som udvikler den enkeltes lederegenskaber, hvilket stemmer bedre med det melanesiske samfundsmønster. Denne sammenfattende konklusion omhandler samspelet mellem disse polynesiske og melanesiske træk, som de fremtræder i den enestående flertekstede polyfoni i *suahongi*-dansen.

Både *suahongi* og *me'etu'upaki* fra Tonga er arkaiske sang/danseformer, der indeholder historiske henvisninger. *Suahongi* betragtes som en arv fra øen 'Ubea; *me'etu'upaki* viser den ære, der tilkom Tu'i Tonga høvdinge og deres slægt i gamle dage. Det er påfaldende at både *me'etu'upaki* og *suahongi* kan spores tilbage til Uvea, og at begge udviser flertekstet polyfoni.

Måske er *suahongi* et eksempel på, hvordan belloneserne har kombineret deres polynesiske arv med den melanesiske indflydelse, som påvirkede dem på Salomon-øerne. Efter opbruddet fra 'Ubea har de gennemgået en vandringsperiode blandt melaneserne, en tid som varede længe, og de har da slået sig ned i Melanesien på Bellona. Det er sandsynligt, at isometrisk flerstemmig sang er medbragt fra Polynesien, og at bellonesernes polyrytmiske flerstemmige sang først blev udviklet under deres ophold i Melanesien.

Belloneserne forklarer helt enkelt, at de to forskellige sange bliver opført samtidig i *suahongi*, fordi sådan har Kaitu'u lært det fra sig. Denne forklaring giver udtryk for den historiske værdi, der tillægges *suahongi*.

Man kan iagttage, at det nuværende bellonesiske samfund den dag i dag kendetegnes ved tolerance over for en usædvanlig høj grad af usamdrægtighed og uenighed. Modsætninger og uenighed er konstant til stede, og alle synspunkter repræsenteres, uden at man søger samstemmighed. Måske er *suahongi* et musikalsk udtryk herfor: der er to ledere for *pese* og to ledere for gruppedansen; denne indbyrdes modsætning bliver dog indrammet i en koordineret helhed. Forskellighederne væves ind i de påkrævede og meningsfulde dele af kompositionen, fremfor at opløses i harmoni.

Således bliver den øgede tolerance over for individualisme og den ændrede sociale organisation, som belloneserne har lært af melaneserne, overført til det musikalske område. Bellonesernes opførelse af indbyrdes uafhængige musikstykker, som koordineres tidsmæssigt, men som ikke synkroniseres, er

deres særlige udvikling af traditionen og en enestående musikalsk nyskabelse.

Belloneserne er kendt blandt Salomonøernes befolkninger for deres individualisme. De følger ikke nødvendigvis reglerne, og de kritiserer og diskuterer konstant. »Den fremmedes« (*tongahiti*) regler bliver mødt med kritik.

Den vestlige tankegang har længe været domineret af en enten/eller holdning med en lav tolerancetærskel for modsigelser. Det kan være, at der er brug for et bredere synspunkt, som lettere kan acceptere synæstesi og flertydighed.

Noter

Statens humanistiske Forskningsråd har støttet oversættelsen af denne artikel. Kathryn Mahaffy og Anne Lockhart har foretaget oversættelsen.

1. Jane Mink Rossen, 1983-84.
2. En artikel på dansk om dansene er Rossen 1981.
3. Samuel H. Elbert 1967:268.
4. Afhandlingens kapitel 1. indgår her i sin helhed.

Litteraturhenvisninger

- Edwin G. Burrows: »Polynesian Music and Dancing« *Journal of the Polynesian society* 49:331-346 (1940).
- Samuel H. Elbert: »A Linguistic Assessment of the Historical Validity of some of the Rennellese and Bellonese Oral Traditions« G. A. Highland, ed., Bishop Museum Special Publication 56, Honolulu. *Polynesian culture History: Essays in Honor of Kenneth P. Emory* (1967 b).
- Samuel H. Elbert: »Dictionary of the Language of Rennell and Bellona, Part 1, Rennellese and Bellonese to English« *Language and Culture of Rennell and Bellona III*. National Museum of Denmark (1975).
- Samuel H. Elbert, Rolf Kuschel and Toomasi Taupongi: »Dictionary of the Language of Rennell and Bellona, Part 2, English to Rennellese and Bellonese« *Language and Culture of Rennell and Bellona Islands, Volume III*. National Museum of Denmark (1981).
- Samuel H. Elbert og Torben Monberg: »From the Two Canoes: Oral Traditions of Rennell and Bellona Islands« *Language and Culture of Rennell and Bellona I*. National Museum of Denmark (1965).
- Adrienne Kaeppler: »Aesthetics of Tongan Dance« *Ethnomusicology* 15:175-185 (1971).
- Adrienne Kaeppler: »Movement in the Performing Arts of the Pacific Islands« *Bibliographical Anthology of Theatrical Movement*, red. B. Fleshman (1986).
- Alan P. Merriam: »The Anthropology of Music« Evanston, Illinois (1964).
- Torben Monberg: »The Religion of Bellona Island« *Language and Culture of Rennell and Bellona, II, Part I*. National Museum of Denmark (1966).
- Torben Monberg: »Mungiki – kulturen og dens religion på øen Bellona i Stillehavet« (Gyldendal 1978).
- Torben Monberg: »Oceaniens kunst« i Gregor Poulsen og M. Gelfer-Jørgensen, eds. *Konstens Världshistoria* s. 451-473 (1982).
- Jane Mink Rossen: »Ethnomusicological Field Work on Bellona Island, Solomon Islands« *Orbis Musicae* 5:66-90 (Israel 1975-76).
- Jane Mink Rossen: »Polynesian Songs and Games from Bellona (*Mungiki*), Solomon Islands« (30 cm 33 rpm grammofonplade med teksthæfte) Folkways FE 4273 (1976).
- Jane Mink Rossen: »Polynesian Dances of Bellona (*Mungiki*), Solomon Islands« (30 cm 33 rpm grammofonplade med teksthæfte) Folkways FE 4274 (1978a).

- Jane Mink Rossen: »The *Suahongi* of Bellona: Polynesian Ritual Music« *Ethnomusicology* 22:397-439 (1978b).
- Jane Mink Rossen: »Some Bellonese Musical Concepts and Points of Conflict with the Church« *Antropologiska Studier* 25-26:21-32 (Stockholm 1978 c).
- Jane Mink Rossen: »Musik-traditionen på Bellona« *Jordens Folk* 13:97-107 (1978 d).
- Jane Mink Rossen og Margot Mink Colbert: »Dance on Bellona, Solomon Islands: A Preliminary Study of Style and Concept«. *Ethnomusicology* 25:447-466 (1981).
- Jane Mink Rossen: »Dans fra *Mungiki* (Bellona)« *Musik og Forskning* 7:240-260 (1981).
- Jane Mink Rossen: »Musiketnologien undervejs: feltforskning på Stillehavsøen Bellona (*Mungiki*)« *Musik og Forskning* 9:157-167 (1983-84).
- Jane Mink Rossen: *Songs of Bellona (na taungua o Mungiki)*. Acta Ethnomusicologica Danica 4. København: Kragen, 1987.
- Stephen Tyler, ed.: »Cognitive Anthropology« Holt, Rinehart and Winston (New York 1969).
- Klaus P. Wachsmann: »The Changeability of Musical Experience« *Ethnomusicology* 26: 197-216 (1982).
- Hugo Zemp: Record notes to musique Mélanésienne 'Are'are, vol. 3. Vogue LDM 30106 (Paris 1973).

Resumé

“Song Tradition in a Polynesian Society: Bellona (Mungiki)” is a summary in Danish of the author’s dissertation *Songs of Bellona*. The first part, *Music in traditional life and thought*, includes the following subjects: musical categories and the composite nature of many Bellonese performance genres, the ritual context of the performances prior to the 1939 conversion to Christianity, composers of song-poetry, oral traditions concerning the origin of some musical genres and their accompaniment, concepts concerning songs and their accompaniment, particularly on the sounding board, and the dances and dance movements. The art of music in Bellona is described generally, and compared in certain respects to some other West Polynesian and Melanesian traditions.

The second part consists of descriptions of 17 song(dance) genres and their music, together with a characterization of Bellonese music in general, including its melodic patterns, formal structure and rhythm, variation, and accompaniment.