

Ricardo

MORAGA

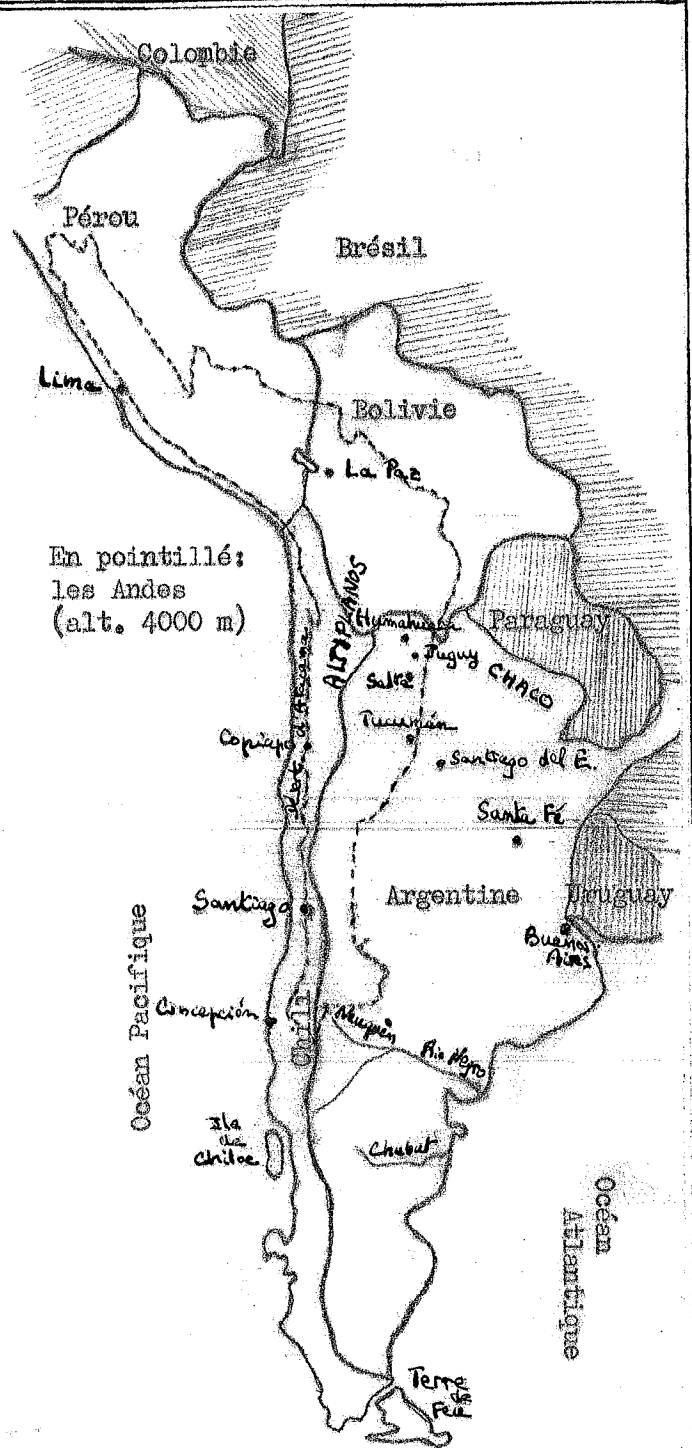
LA MUSIQUE

DES

ANDES

n° 79

mai 1975



GAM

BULLETIN DU GROUPE d'ACOUSTIQUE MUSICALE
UNIVERSITE PARIS VI - TOUR 66 - 4 PLACE JUSSIEU, PARIS 5^e

GROUPE D'ACOUSTIQUE MUSICALE
Laboratoire d'Acoustique
4, Place Jussieu, Tour 66
5° Etage
75230 - PARIS CEDEX 05

BULLETIN N° 79

Mai 1975

Thème : LA MUSIQUE DES ANDES
par R. MORAGA

Réunion du 16 Mai 1975

Etaient présents :

M. le Professeur GAUTHIER, nous avait fait l'honneur de présider la séance, en l'absence de M. le Professeur SIESTRUNCK, empêché.
M. LEIPP, secrétaire général; Mlle CASTELLENGO, Secrétaire.

Puis, par ordre d'arrivée :

M. J. KERGOMARD (Chercheur); M. GENET-VARCIN; M. CHERMINIER (étudiant); M. SERRANO (Etudiant); M. EQUOY (Professeur); Mme EQUOY; M. DELANO (Diplomate); M. OLIVARES (Diplomate); M. J.S. RATTINACANNOU (Etudiant); Mme VANDENBOUCHE; M. SERRATE (étudiant); M. SAINT-GERAUD (Etudiant); M. CAMBY-VAL (Maître Assistant); M. MOERS (Ingénieur); M. TROTTIER (Chercheur); M. JOUHANEAU (chercheur); M. GATIGNOL (Maître Assistant); M. Jean-Louis MASSON; Mme Colette MASSON; Mme Karine MASSON; M. Bertrand AUGER; M. BOENISCH (psychologue); M. FRISCH; M. ARBOUZ; M. J.M. BARDEZ (Prof. musique); M. BARDEZ; M. J.S. LIENARD; M. CLAVIE (Docteur); M. BRUN (Etudiant); M. TYSSET (professeur); M. J.L. VAL (Maître-Assistant); M. J.L. COURTOIS (Maître-Assistant); M. J.L. DUBEAU (Etudiant); M. F. GERNET (Etudiant); Mlle RIALLAND (chargée de cours); Mlle VEILLET (Etudiante); M. TRAN VAN KHE (Musicologue, directeur de recherche C.N.R.S.); M. DECONTES (C.N.T.E.); M. SURUGUE (ORSTOM); M. MORICE (ORSTOM); M. FULIN (Paris VIII); M. KADRI (Médecin); Mme GENET-VARCIN (professeur); Mme GAUTHIER.

PERIODIQUE : 6 numéros annuels.

Imprimeur : Laboratoire de Mécanique Physique de l'Université Paris 6.

Directeur de la publication : M. le Professeur R. SIESTRUNCK

N° d'inscription à la Commission paritaire : N° 819 ADEP

Diffusion et Abonnements : La Revue Musicale - Editions Richard MASSE, 7, Place Saint Sulpice 75006, PARIS.

Prix de l'abonnement : 1 an 60,00 F (6 à 7 numéros)

Prix du Numéro : 16,00 F

" Le silence et la solitude du désert d'Atacama vibrent sous la plainte ou le cri aigu d'un instrument des hautes plaines Le silence est rompu".

(Un carnaval commence)

AVANT - PROPOS

Certaines illustrations, et certains passages ont été tirés des livres suivants :

- Historia de la musica en Chile, de S. Claro Valdès, et J. Urrutia Blondel. (Ed. Orbe, Santiago du Chili, 1973).
- Organologia del folklore chileno, de Alejandro Henriquez. (Ed. Universitarias de Valparaiso, 1973).
- Revista musical chilena : notamment "El kultrún mapúche", de Maria Ester Grebe (Année XXVII, N° 123-124, 1973); et "Instrumentos musicales precolombinos de Chile", de M.E. Grebe (Année XXVIII, N° 128, 1974).
- Musical instruments of the South American Indians, de K.G. IZIKOWITZ (Stockholm 1934, réédition S.R. Publishers 1970, Londres).

RICARDO MORAGA

(Ingénieur du Son à Santiago du Chili)

S O M M A I R E

- INTRODUCTION : La musique avant la conquête
- 1°) La musique des cultures préincasiques
- a) Les Incas
 - b) Les Atacamenos
 - c) Les Fueginos
 - d) Mapuches et Araucans
- 2°) La musique des Araucans
- a) Répertoire musical des Araucans
 - b) Système théorique musical
 - c) Les instruments de musique des Araucans
- 3°) Description des instruments de musique des hautes plaines (altiplanos).

LA MUSIQUE DES ANDES

INTRODUCTION

Le patrimoine instrumental de la zone des Andes, produit de la fusion de la civilisation des Conquistadors d'Europe et de celle des Indigènes d'Amérique présente des traits spécifiques de ces deux origines.

L'origine européenne de certains instruments dont les caractéristiques fondamentales furent copiées et modifiées par d'habiles luthiers populaires, est aussi évidente que l'influence européenne sur les instruments précolombiens. La caja et la quena ont conservé leur forme originaires (antérieure à la civilisation des Incas, comme on peut l'observer dans des écritures idéographiques " mochicas " et " chimues "); le bombo a emprunté aux tambours militaires apportés par les Espagnols la vergette qui tend les membranes et le charango, instrument à cordes qui tient de la guitare espagnole et de la mandoline, a acquis sa forme définitive lorsqu'il a reçu très américain " tatu mulita " la carapace qui lui sert de caisse de résonance.

La Compagnie de Jésus a introduit en Amérique l'immense catalogue des instruments du Vieux Monde, stimulant ainsi les penchants naturels pour la musique de la population coloniale. Mais la " Compagnie " a été expulsée par un décret de Charles III (1767). Le départ des jésuites a provoqué le manque et le besoin d'instruments, ce qui, ajouté à la capacité imitative des indigènes, a donné des formes locales qui ont atteint progressivement des caractéristiques propres.

LA MUSIQUE AVANT LA CONQUETE

L'histoire musicale du continent sud-américain remonte à plusieurs siècles avant l'arrivée des conquistadors espagnols. Les cultures indigènes, comme celles des Incas, ont laissé des empreintes profondes notamment dans le domaine musical autochtone.

Les hommes vivant dans le Nord du Chili, il y a plusieurs millénaires, reçurent l'influence des migrations aussi lointaines que celle des Mayas ou celle des peuplades qui furent marquées par les Mayas, Onas, Yaganes et Acalufes, qui sont les peuples les mieux connus parmi les peuples de type primitif qui se soient conservés sur la terre. Les spécialistes, notamment les musicologues, portent un intérêt croissant à l'étude des civilisations disparues, utilisant avant tout leurs restes archéologiques. C'est seulement à travers eux que nous pouvons redécouvrir l'importance du rôle social que la musique a joué depuis les débuts de l'Humanité.

1°) LA MUSIQUE DES CULTURES PREINCAIQUES

Avant que la domination incaïque s'étendit dans le Sud jusqu'aux rives du fleuve Maule (SUD du CHILI), les tribus américaines avaient développé leurs propres formules mélodiques, comparables à celles d'autres cultures contemporaines d'origine européenne ou asiatique. Elles le prouvent par le nombre et la variété des instruments qui ont été trouvés dans les fouilles. Parmi tous les instruments se distingue un cas intéressant : c'est l'archet araucain, qui est un arc musical (fig.1), avec ou sans caisse

de résonance, seul instrument à corde trouvé en Amérique depuis la Patagonie jusqu'à la Californie. Les recherches archéologiques ont mis à jour toutes sortes de flûtes, comme les flûtes de Pan (Siringas, antaras, ou zampeñas), flûtes droites (Quena), sifflats, ocarinas, vases siffleurs, avertisseurs en colimaçon, trompettes de boue séchée, en corne et en bois, etc...

Enfin parmi les instruments à percussion, on trouve une grande variété de hochets, baguettes, et différents tambours.

Des recherches scientifiques sur les instruments de musique de culture Nazca et Mochica ont démontré l'existence de systèmes théoriques assez évolués puisqu'ils contiennent la présence des intervalles mineurs, de chromatismes et d'échelles de cinq, six, sept et huit notes. Le point de contact entre ces systèmes précolombiens et ceux des vieilles civilisations orientales et européennes est une ironie fascinante dont le secret reste encore enveloppé dans les ténèbres séculaires.

a) LES INCAS

C'est seulement après leur épanouissement et leur décadence que les grandes cultures qui ont précédé les Incas (selon C. Keller), ont donné naissance à la civilisation Incaïque, qui a représenté dans la région andine un rôle similaire à celle des Aztèques et celle des Mayas pour l'Amérique Centrale : produit tardif dont prédominèrent les aspects politiques, économiques, sociaux et techniques, il ne créa pas de nouvelles valeurs spirituelles. Ses origines furent postérieures à 1350. Les Incas furent les héritiers d'une immense tradition millénaire et ils surent profiter de toute sa portée. La musique Nazca, Chimu, Mochica, celle de l'Empire Colla-Aymara (qui arriva jusqu'à Copiapo dans le Nord du Chili) et d'autres tribus est ainsi à la base de la musique Incaïque, dont les mélodies se sont conservées jusqu'à nos jours dans de curieuses combinaisons avec des mélodies occidentales.

Apparemment, les Incas furent les premiers américains à fonder un schéma précis d'éducation musicale. La théorie pentatonique de la musique Incaïque, énoncée en 1897 par le Péruvien Jodé Castro, déjà intuitivement connue en 1843 par Frédéric Lacroix, fut adoptée sans modification par les d'Harcourt en 1925. Des études postérieures de Andres Sas et Robert Stevens ont établi que les musiciens et potiers furent capables d'utiliser des instruments très perfectionnés et donc connaissaient très vraisemblablement d'autres gammes que la gamme à cinq tons.

b) LES ATACAMEÑOS

La pénétration Incaïque vers le Chili trouva sur son passage diverses peuplades dont elle conserva une partie de la culture. Parmi elles se détachent les Atacameños, ou Lican-Antai, peuple d'agriculteurs qui occupait, d'après Keller, les vallées du Sud du Pérou et du Nord du Chili lors de l'arrivée des premiers Mayas. Ils reçurent l'influence Nazca, sous laquelle ils se transformèrent en un peuple de haute culture, muni d'une admirable organisation, qui arriva jusque dans la vallée centrale du Chili; puis, au 15^e siècle, ils furent dominés par les Incas. Les Atacameños parlent la langue "Cunza", et ce encore aujourd'hui dans certains villages du Désert d'Atacama; selon Greta Mostny, il y a des gens qui parlent cette langue, récitant les anciennes chansons en langue Cunza, en combinaison avec certains rites hérités des temps préhistoriques.

c) LES FUEGINOS (Habitants de la Terre de Feu)

La musique des peuplades de la Terre de Feu (Onas, Yaganes ou Yamanas, et Alacalufes) a attiré l'attention des chercheurs depuis le commencement du siècle. Le Colonel Américain Charles Wellington Furlong a été le premier à faire graver des disques d'enre-

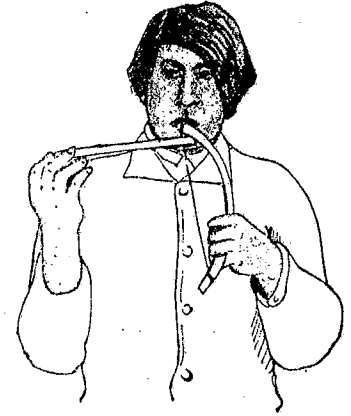
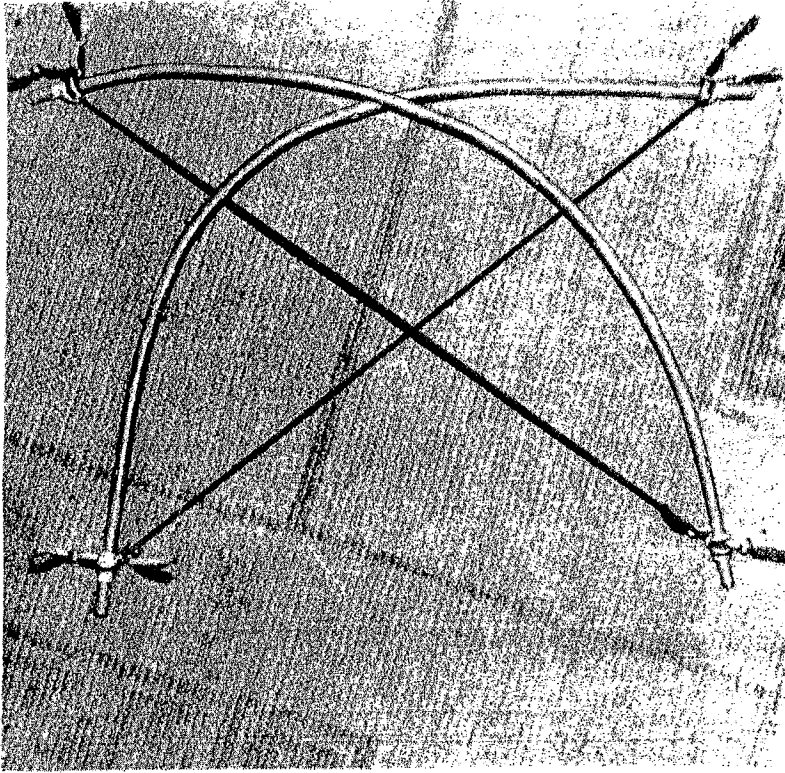


Fig. 1: l'arc musical des Araucans, sans doute le seul instrument à cordes précolombien.

Fig. 2: exemples de rythmes sur le cultrum.

1. a) Chamade



b) danse



2. Succession de schémas rythmiques.



gistrations de chansons des Onas et Yaganes en 1907 et 1908. Le père Martin Gusinde, auteur d'études plus complètes sur ces peuplades, dont les musiques furent gravées dans de nombreux disques, a résumé dans une lettre datée du 23 Juillet 1923 les résultats de ses recherches après de longs mois passés parmi elles. Il raconte qu'il a assisté à certaines cérémonies secrètes durant lesquelles il a pu observer des danses similaires à celles qu'il avait vues chez les tribus amazoniques du Brésil.

Le musicologue Autrichien Erich von Hornbostel, se basant sur les travaux de Gusinde a décrit la musique des habitants de la Terre de Feu comme étant pathétique, austère et empreinte de solennité, très limitée dans son étendue tonique et la variété des unités mélodiques. Il dit qu'en général les mélodies commencent sur une note aiguë jouée très fort, puis décroissent en intensité en faisant peu à peu apparaître le sujet; puis elles finissent par s'éteindre sur une note grave, qui dans certains cas est deux octaves plus basse que la note initiale.

La rapide extinction de ces peuplades rend très précieuses ces observations faites au début de ce siècle.

d) MAPUCHES et ARAUCANS

Au point de vue ethnologique, les Mapuches et Araucans, ainsi baptisés par les Espagnols avaient une culture moyennement riche, et il semble que ce fut le premier peuple d'Agriculteurs-éleveurs qui arriva en Amérique du Sud. D'après Keller, ils ont pour origine une immigration prémaya, qui s'est répandue tout le long du Pacifique. Au contraire d'autres chercheurs soutiennent que leur apparition sur le territoire chilien est due à une invasion venant de l'Est au travers de la Cordillère des Andes, ce qui est contesté par M. Paul Rivet : il assure que le peuplement de l'Amérique s'est réalisé par l'Ouest et non par l'Est, et que les terres occidentales d'Amérique ont été parcourues par de multiples migrations sur toute leur étendue. En tous cas, les Araucans, peuple d'une incomparable vitalité se distinguent d'autres groupes ethniques, qui s'étendent depuis Copiapo dans le Nord jusqu'à Chiloe dans le Sud. A l'arrivée des Espagnols, ils se groupèrent depuis le fleuve Biobio jusqu'au Sud. Leur vitalité fut si grande que ni les Incas, ni les Espagnols ne purent les dominer. Des chroniqueurs espagnols, comme nous le verrons plus loin, recueillirent avec curiosité les manifestations musicales des Araucans et leurs observations ont permis aux chercheurs contemporains de confronter la musique des Araucans d'aujourd'hui avec celle écoutée par les premiers européens qui foulèrent notre sol. L'indigène, note S. Marti ne chante pas ni ne danse pour exhiber son adresse ou ses connaissances, il n'essaie pas non plus de divertir ou de conquérir le spectateur : l'indigène chante et danse pour honorer ou se rendre propice à ses dieux ancestraux. Sa musique est l'expression de sa foi, de ses espérances, de ses frayeurs envers ses divinités, qu'elles soient païennes ou chrétiennes, parce que le mélange de tous les éléments vitaux de nos tribus indigènes, suivant la pensée de V. Mendoza, influencés par les conquérants, n'a pas modifié l'âme de l'indien; bien au contraire, cette âme s'est reconcentrée avec encore plus de ténacité. Divers aspects de l'art musical précolombien se sont ainsi conservés jusqu'à nos jours.

2°) LA MUSIQUE DES ARAUCANS

Actuellement, les Araucans habitent dans des réserves établies sur les fleuves Neuquèn, Rio Negro et Chubut (Argentine). L'homme blanc a exercé sur eux une grande influence (il en a assimilé la plupart), mais ils conservent encore un lien communautaire dans leurs croyances et cérémonies. Ils sont venus du Chili en traversant les Andes, et leur courant d'immigration, qui n'est pas encore interrompu, est le dernier qui soit venu s'installer en Argentine. Au Chili, ils menaient une vie sédentaire; en Argentine, ils ne vivaient que de chasse et de rapines, qui étaient la cause de fréquentes incursions armées lancées contre eux à la fin du 19° siècle.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ARAUCANS

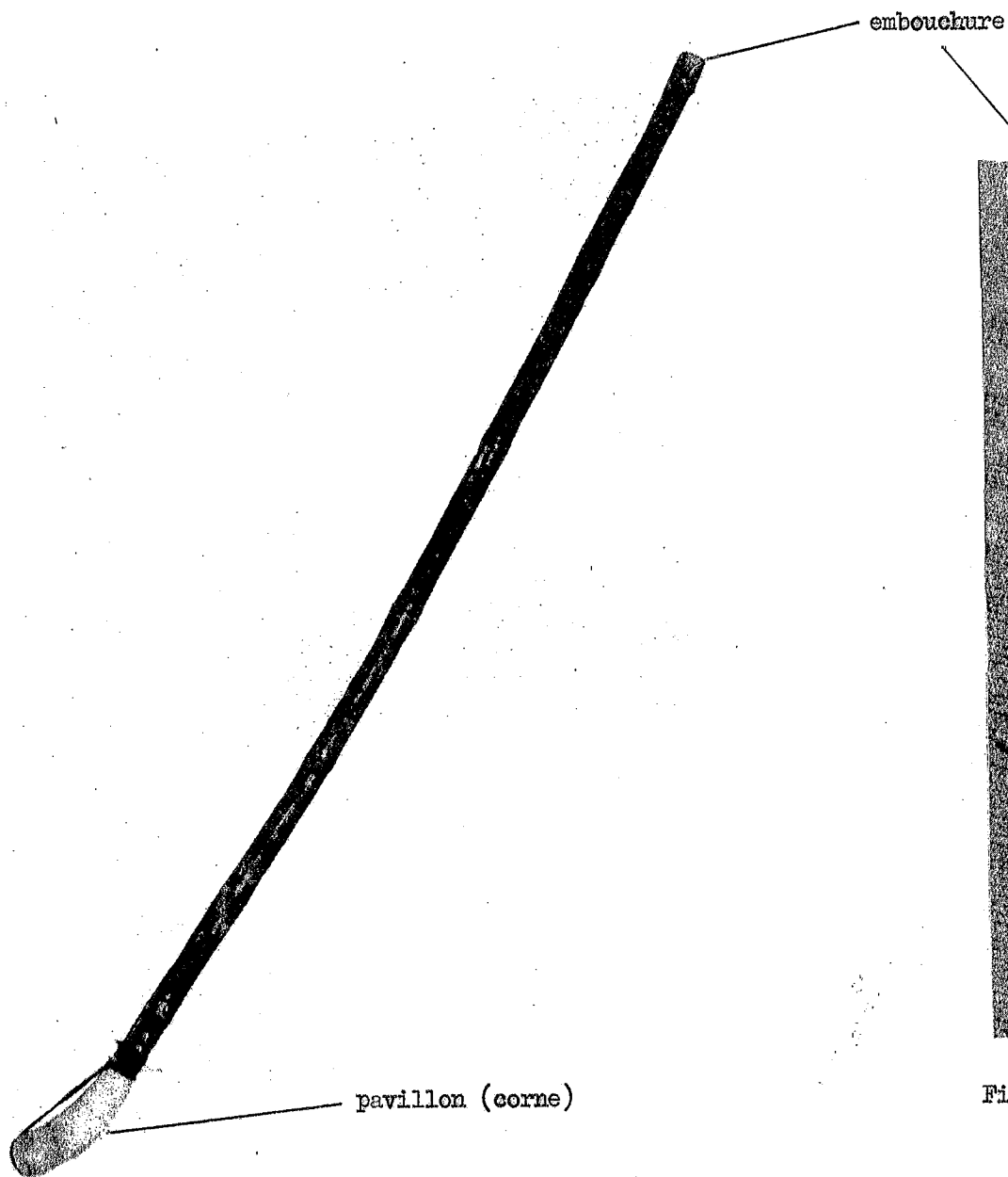


Fig. 4: Trutruka

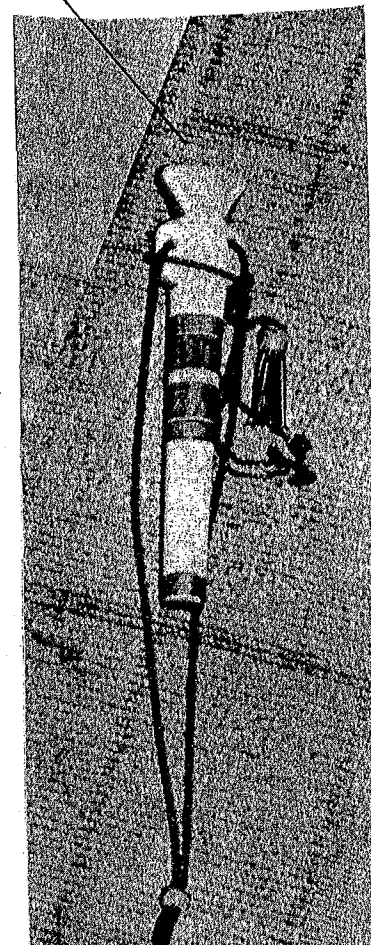


Fig. 3: Pifileca

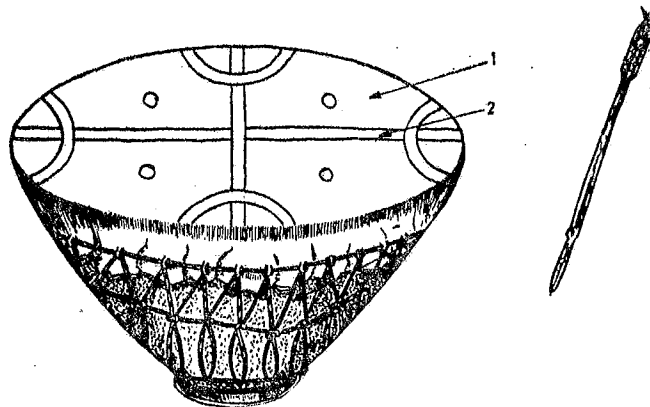


Fig. 5: cultrum

1= peau de chevreau
2= dessin sur la membrane

Les Araucans ont un grand nombre de chants, de pièces, de récréations, dont l'interprétation est presque toujours confiée aux femmes de la tribu; seuls les chants pour les visiteurs (salutation au maître de la maison) peuvent être interprétés par des hommes. Chez ce peuple, il existe une forme musicale qu'on ne retrouve chez aucun autre : le "canon primitif", lequel est accompagné parfois de coups de pilica. Le "nguillatun" est une cérémonie de prières dédiée à "Ngenechén" (Grand Dieu) pour lui demander la fécondité de la terre et des animaux.

a) - REPERTOIRE MUSICAL DES ARAUCANS

1. MUSIQUE VOCALE

A) Monodies pour voix seules

- a) Llamekan : Chants pour femmes célibataires ou mariées : cérémonies ou travaux de la vie quotidienne.
- b) Neneulun : Chants pour hommes.
- c) Umaq Ül pichicheen : Chants pour endormir les enfants.
- d) Awar Kudewe Ül : Chants du jeu de fèves.
- e) Amul püllü : Chants funéraires pour éloigner de la terre les esprits des morts.
- f) Paliwe Ül : Chants des joueurs de chéca (ancêtre du golf et du hockey).
- g) Kollon Ül : Chants du Kollon, homme travesti, animateur des fêtes.
- h) Kauchu Ül : Chants de femmes célibataires.
- i) Mankorpan Ül : Chants de femmes célibataires.

B) Voix avec accompagnement d'instruments

- a) Machi Ül : Chants de sorciers qui guérissent les malades avec accompagnement de kultrun et grelots.

2. MUSIQUE POUR CHANTS ET DANSES

- a) Nuiñ Ül : Chansons des moissons; se chantent et dansent en chœurs accompagnés d'instruments.
- b) Ngillantun Ül : Supplications : chants de groupes mixtes, accompagnés de chants et de danses.
- c) Rewetun : Fête pour planter le rewe (espèce d'échelle sacrée faite d'un seul tronc d'arbre, entouré de six baguettes de cannellier et qui représente un insigne ou symbole que toute Machi (guérisseuse) doit installer à 4 ou 5 mètres face à l'entrée de sa paillotte (ruca).
- d) Chants des Machis : Avec danses et instruments.

3. MUSIQUE POUR INSTRUMENTS SEULS

A) Destinée aux danses pour des cérémonies spéciales

- a) Wirifun Kawellu : (galop de chevaux) : danses de Machis (guérisseuses); instruments : Ngillatun, Trutruka, lalkiñ.

- b) Choïke prun : (danse de l'autruche) : Cris d'hommes, avec ngillatun, trutruka, kultrun, et autres instruments.
- c) Kuifichi porun : danses anciennes lors de réunions familiales pour trutruka, sans caractère cérémonial.

B) Hymnes guerriers

- a) Marche de Caupolican : exécutée devant le cacique (chef de tribu).

C) Musique de caractère humoristique

- a) Wentekawito : pour les nouveaux mariés, à la trutruka.

D) Musique de funérailles

- a) Amulpüllüen : pour l'enterrement des morts, à la trutruka.

Dès l'enfance les Mapuches commencent à apprendre leurs chants et révèlent une excellente mémoire, et un très bon sens de la justesse et du rythme. Ces qualités furent exploitées par les missionnaires qui utilisèrent la musique comme véhicule d'endoc-trinement religieux.

Depuis que le franciscain Geronimo de Oré à Lima en 1598 insista pour que l'on apprenne aux Indiens leurs prières dans leur langue maternelle, chantées sur des mélodies autochtones ou européennes, les missionnaires, principalement les jésuites, adoptèrent cette coutume; ils profitaient ainsi de l'extraordinaire facilité des indigènes pour la musique. Au Chili, le document le plus intéressant qui montre ce phénomène fut publié en Westphalie en 1775 par le jésuite Bernard Havestadt, qui présenta dix-neuf chansons mapuches avec une musique de style nettement européen. Havestadt arriva au Chili en 1748 en compagnie du père Carlos Haimbhausen et dédia sa mission au peuple Mocha (Concepcion, Rere et Sta Fé). Après avoir vécu au pays pendant 20 ans durant lesquels il apprit à dominer à la perfection le castillan et le mapuche, il écrivit son oeuvre Chilidugu (langue mapuche), qu'il termina seulement après l'expulsion de son ordre en 1767. Carlos Keller nous apprend que les chants de Chilidugu sont composés d'après des modèles espagnols, avec rimes, mesures des vers et longueurs des strophes variables. Leur contenu se rapporte à la doctrine, le Notre Père, le Décalogue, l'Eucharistie, la Communion, l'Enfant Jésus (emprunt du père Luis de Valdivia; 1606), le nom du Sauveur, l'Ange Gardien, la messe des morts, l'arrivée d'un gouverneur, évêque ou autre dignitaire. On chantait lors de cérémonies pendant lesquelles tout le monde participait. La musique a été en partie tirée du Recueil Chansonnier de la Colonie, et d'autres origines européennes, également de mélodies profanes, et d'une mélodie provenant du Paraguay et destinée à la fête de la Sainte Eucharistie, qui fut mise à la disposition du missionnaire, vraisemblablement par le père Sepp, un excellent musicien jésuite qui travaillait dans ce pays. Ceci est un bon exemple de la musique qu'enseignaient les Jésuites tant aux Mapuches qu'à la population Chilienne de la frontière, vers 1760.

b) - SYSTEME THEORIQUE MUSICAL

Les Araucans n'ont pas élaboré de système théorique musical. Isamitt dit qu'il en existe tout de même un, imposé par les besoins propres aux instruments, qui influence la musique vocale.

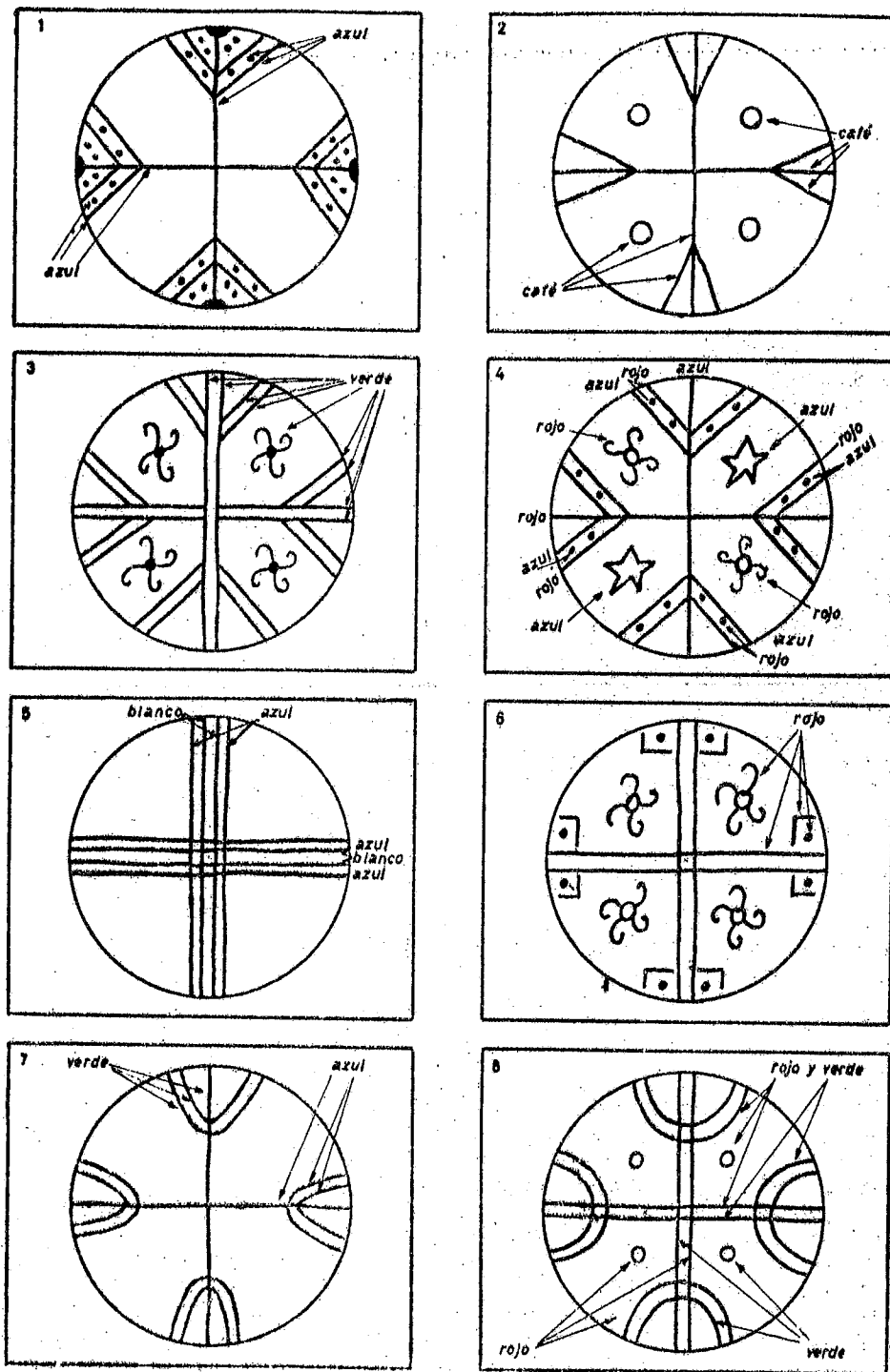
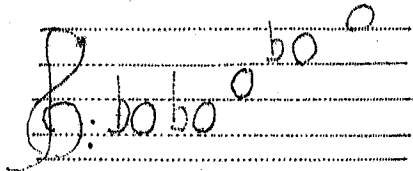


Fig. 5bis: Variétés de dessins symboliques sur le cultrum

Les notes de longue durée sont étrangères à la musique instrumentale araucanienne (Fig.2). D'autre part, la durée des morceaux est également limitée, car elle est conditionnée par le talent de l'exécutant. Le sentiment intime de la musique instrumentale est tout à fait pur, formé par des éléments de valeur strictement musicale. Toutefois, il arrive que, du moins en intention, les Araucans veuillent donner à leurs mouvements des significations extra-musicales. Les échelles et schémas mélodiques n'ont aucun rapport avec l'échelle pentatonique en usage en musique andine, ainsi que le montre la flûte de Pan en pierre talcite en provenance des forêts proches du fleuve Tolten, décrite par le Père Ambergé en 1921, dont l'accord est :



On peut également citer deux flûtes de Pan en bois, provenant de Neuquen (Argentine), qui furent décrites par Carlos Vega en 1946.

c) - LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ARAUCANS

Pifilca (Fig.3) : instrument à vent tenu par un fil, taillé en bois, sans trous à obturer avec les doigts, et fermé à son extrémité inférieure ; il fonctionne comme un bourdon. Cet instrument a une longueur de 30 à 40 centimètres, et donne une seule note qui fait partie du chant ; mais elle n'a aucun rapport avec lui, ni au point de vue du rythme, ni au point de vue de la hauteur. Il est utilisé dans les cérémonies du " nguillatun", et dans d'autres fêtes semblables.

Trutruka (fig.4) : un des deux principaux instruments à vent qui existent dans notre pays. C'est une trompette naturelle droite. Elle est construite avec une tige de colihue (espèce de graminée ayant une tige droite) de trois à six mètres de long ; à l'extrémité inférieure, on insère une corne d'animal bovin qui sert de pavillon ; et à l'autre extrémité on taille un biseau qui sert d'embouchure. Pendant l'exécution, à cause de la longueur de l'instrument, le pavillon doit s'appuyer sur le sol ou sur un tronc d'arbre. Il n'y a pas de trous et les différentes notes sont obtenues en modifiant la pression du souffle et la position des lèvres. Cet instrument est utilisé dans le "nguillatun" et dans les cérémonies funéraires.

Cultrun (fig.5 et 5 bis) : sorte de tambour demi-sphérique, qui ressemble à une timbale rustique. Pendant l'exécution, on frappe la membrane avec les deux mains ou le plus fréquemment en utilisant une baguette en bois. C'est l'instrument essentiel des sorcières (machis) qui l'emploient pour diverses occasions. Actuellement, il est très difficile de rencontrer une exécutante de cultrun, car les rites sont célébrés dans des lieux écartés, et les nouvelles ne parviennent de ceux-ci que lorsqu'ils sont terminés.

3°) DESCRIPTION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES HAUTES PLAINES (altiplanos) :

Nord du Chili, Nord-Ouest de l'Argentine, Pérou, Bolivie.

a) Le charango (fig.6) : Petit instrument à cordes de la famille de la guitare. D'après des opinions autorisées, cet instrument existait en Bolivie et au Pérou à une époque antérieure aux références les plus anciennes que nous ayons au Chili, mais postérieure à la découverte de l'Amérique. On ne connaît pas de limites temporelles à son

emploi : instrument d'accompagnement, il est aussi fréquemment utilisé comme soliste.

La caractéristique distinctive du charango est l'emploi de la carapace du "tatu-mulita" comme caisse de résonance; c'est à ce fait que certains musicologues attribuent l'origine du nom de l'instrument (en langue quichua-aymara, le "tatu-mulita" s'appelle "quirquincho"); cependant, tout le monde n'est pas d'accord sur ce point. La taille du charango dépend de la carapace adaptée (en général environ 50 cm de long).

Il a habituellement cinq paires de cordes, bien qu'il puisse en avoir jusqu'à quatorze. C'est pourquoi l'accordage de l'instrument est très important. On peut le jouer en pinçant les cordes ou en les arpégeant; dans le premier cas, c'est un instrument soliste, qui présente de vastes possibilités, quoiqu'il ne soit pas très répandu; dans le deuxième cas, c'est un instrument d'accompagnement, qui exige de l'interprète une singulière virtuosité pour jouer les différents rythmes populaires.

Le timbre très particulier du charango en a facilité la diffusion dans les différents centres urbains du pays. Quelques interprètes professionnels ont obtenu des sonorités inattendues en élargissant les possibilités solistes de l'instrument.

b) Le sicu (fig.7) : On admet généralement que la flûte de Pan, venant de l'Est Asiatique, arriva en Amérique avec la migration qui a peuplé notre continent. On donne beaucoup de noms très variés à cet instrument. Le plus courant dans notre pays est sicu, le musicien s'appelant sicuri. Les premiers instruments furent fabriqués en céramique, en os ou en métal; on perfectionna ultérieurement non seulement la fabrication, mais aussi l'ampleur des moyens, la variété des espèces, la quantité des tubes et les modes d'exécution.

Actuellement, les sicus sont faits en bambou, les tuyaux, dont le nombre est variable, étant placés sur deux rangs. Les extrémités supérieures ou embouchures s'alignent horizontalement, les extrémités inférieures placées par ordre de taille des tubes, décroissant de gauche à droite, ce qui donne à l'instrument sa forme caractéristique d'aile. En général, les sicus ayant peu de tubes s'emploient lorsque leur travail n'est pas spécifiquement musical; les instruments ayant le plus de tubes s'emploient comme solistes.

Quant aux dimensions des tubes, elles sont également variables : 2 cm pour le tube le plus petit, à 2 mètres pour le plus grand. En général, le sicu grand et complet est indien; les métis et les créoles utilisent des instruments relativement plus petits.

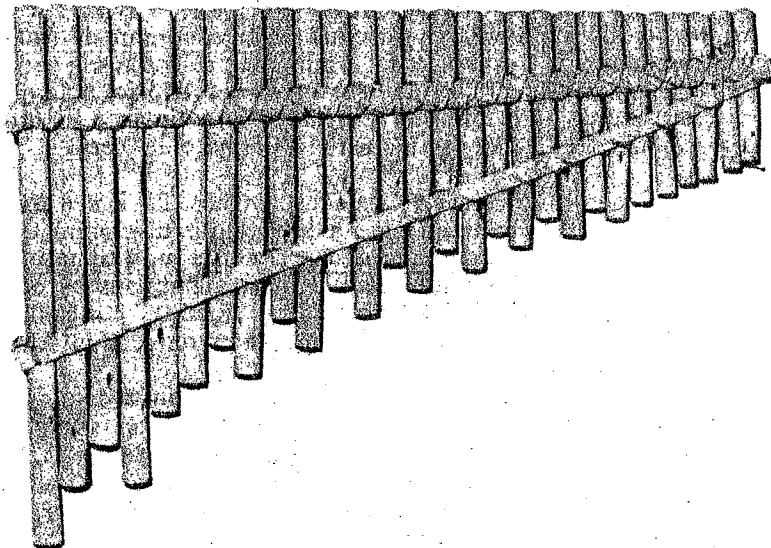
Son domaine d'utilisation comprend en particulier les départements du Nord du Juguy et la région montagneuse de Salta (N.-O. de l'Argentine). L'empire Inca fut le centre de son extraordinaire extension. On en joue sans limite de temps dans les fêtes religieuses ou dans de simples réunions; c'est un instrument "collectif".

Son mode d'exécution est en effet remarquable : chaque sicu a besoin de sa "paire", préparée de telle manière que deux sicures, jouant chacun alternativement de son instrument peuvent composer à eux deux une mélodie. Chaque sicu est en réalité un demi-instrument. Les joueurs doivent combiner leur respiration pour obtenir une mélodie; malgré cette difficulté, la musique surgit avec fluidité et une parfaite coordination. Les sicures, se groupant jusqu'à huit couples, accompagnés de tambour, grosse caisse (bombo), de groupe de clochettes et de triangles (ces derniers étant obligatoires), interprètent de très jolies mélodies, très variées, avec un son dense, chuchotant, presque frémissant.

c) Le bajón (Fig.8) : C'est un instrument presque totalement disparu, mais de grande diffusion pendant la colonisation des hautes plaines (altiplanos), et spécialement dans les missions des jésuites qui se sont établies dans les territoires de la tribu mojos, c'est-à-dire presque tout l'Est péruvien et le Nord du Chili, jusqu'à la rivière Loa, ainsi qu'une grande partie des hautes plaines.



← Fig. 8: le bajón, instrument abandonné



← Fig. 7: deux types de siccú



La construction du bajón ressemble à celle du sicu, mais ses dimensions sont plus grandes. C'est une réplique de l'orgue indigène, que les missionnaires religieux ont introduite avec les flûtes et les violons pour convertir les indigènes à la religion chrétienne et les éloigner des croyances et rites païens.

Les sons sont très graves, comme ceux du basson actuel (fagot en espagnol). Il reste utilisé jusqu'à l'expulsion de la Compagnie de Jésus des territoires espagnols; actuellement, il ne reste que des documents sur son existence et son utilisation.

d) La quena (fig.9) : C'est une petite flûte de 30 à 35 cm de long, habituellement faite en bambou. C'est un instrument de l'époque pré-Inca, très difficile à jouer (réservé aux hommes pour des raisons magiques). On en joue dans les provinces de Salta et de Juguy (en Argentine), dans le Nord du Chili, et principalement en Bolivie.

Elle a généralement six trous : cinq sur la face antérieure, et un sur la face postérieure. L'extrémité supérieure, destinée à l'embouchure, a une coupe droite, perpendiculaire à l'axe du tube. Sur le côté où se trouvent les trous est taillée une petite encoche, qui sert de biseau.

C'est un des instruments les plus riches en possibilités, qui permet parfois de reproduire très fidèlement le caractère de la musique des hautes plaines. Il est courant de le rencontrer dans les chœurs populaires du Nord-Ouest. Aidé par les exagérations littéraires, il a gagné une réputation considérable: on a beaucoup parlé de l'appel amoureux, irrésistible, de sa musique, de son origine légendaire, ou de son accent chargé de présages. Son étendue est pourtant assez limitée.

e) L'anata (fig.10)

Lié à l'imagination superstitieuse des indigènes, c'est un instrument de forme singulière, construit en bois d'oranger, ce qui le rend très rare. C'est un gros tube de bois mou, avec une facette plate longitudinale sur la face antérieure. Il a six trous sur cette facette. Il peut mesurer de 22 à 65 cm de long; en général, il se fait dans les dimensions suivantes : 50, 35 ou 25 cm de long.

C'est un instrument d'été, qui fait partie des fêtes liturgiques et profanes. Il est typique des provinces de Juguy et de Salta. Il a assez peu de possibilités, et les "anatastes" se contentent de répéter sans interruption de brefs motifs mélodiques.

f) Le pincullo (fig.11)

Bien qu'on emploie cette appellation sans distinction pour toutes les flûtes à bec, elle désigne plus spécialement un petit instrument de cette famille. Construit en bambou, (primitivement) il se faisait aussi en os, en argile ou en bois dur), ses dimensions varient de 30 à 35 cm de long et de 1 à 2 cm de diamètre. Ses antécédents historiques remontent aux cultures "proto-nazca" et "chimu". Il a six trous sur sa face antérieure qui produisent différents sons. Ses possibilités d'interprétation de mélodies sont assez étendues, sa sonorité pleine et agréable.

L'influence européenne se voit dans l'embouchure. Ainsi l'utilisation d'un bloc de bois dur pour obturer l'extrémité du bambou, formant le canal d'insufflation. Dans les instruments précolombiens, on devait probablement utiliser de la cire de guêpe à cette fin. Son étendue géographique va de la province de Juguy, de l'Ouest de celle de Salta au Nord du Chili, au Pérou et à la Bolivie. Il est souvent considéré comme un instrument d'été. Ce sont les indigènes qui en jouent: il est rare de le voir dans les mains des métis ou des créoles.

LES FLUTES DES HAUTES PLAINES

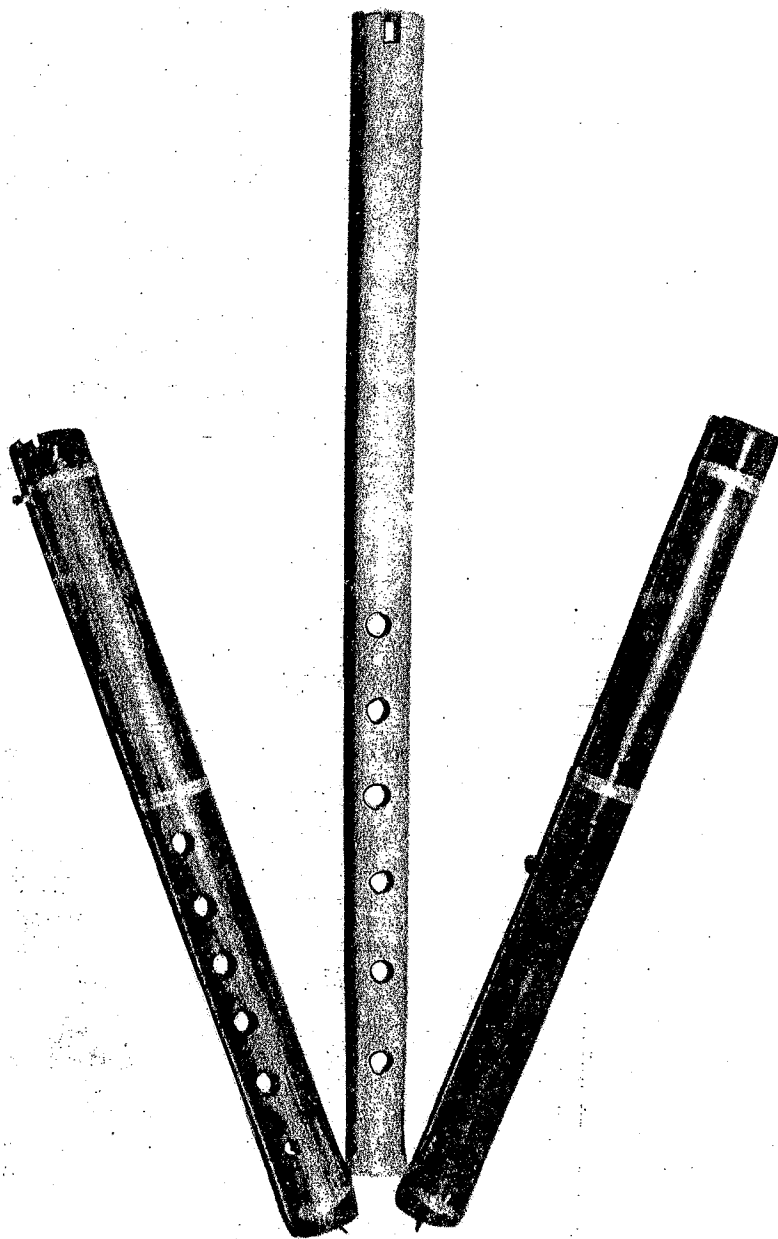


FIG. 9: la quena



Fig. 11: le pincullo

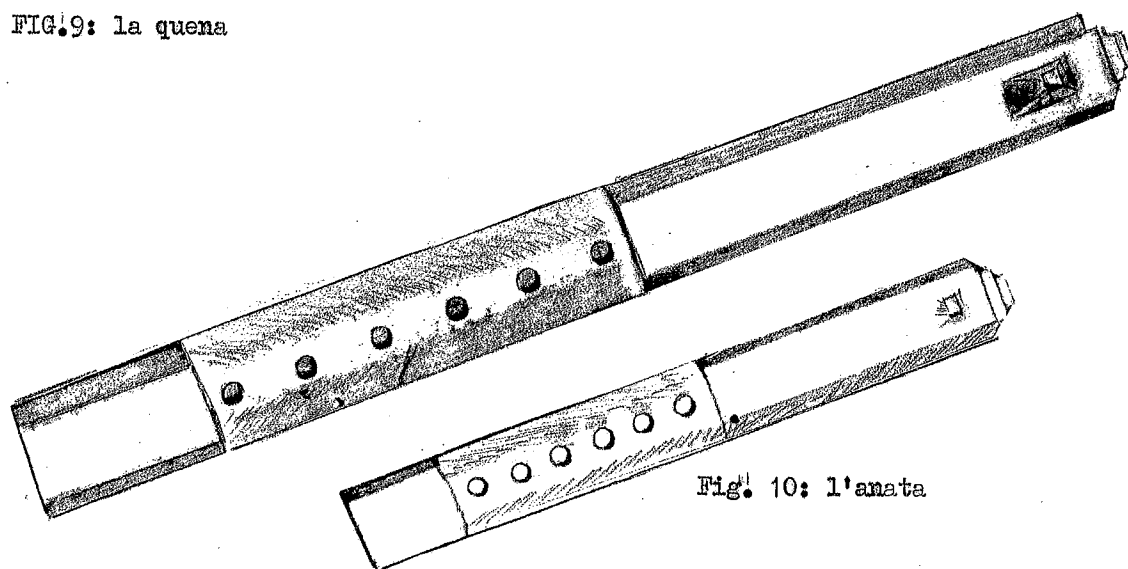


Fig. 10: l'anata

g) L'erkencho (fig.12)

C'est un instrument à anche battante rustique, élémentaire, sans trou pour modifier la hauteur du son. Son origine autochtone est douteuse et probablement post-colombienne.

En général, le tuyau est formé d'une corne de boeuf. La languette vibrante (anche simple) s'obtient par une incision longitudinale sur la petite embouchure de bambou, incrustée dans la petite extrémité de la corne. Sa musique plaintive est singulière et impressionnante, toujours accompagnée par la caja, qui marque le rythme.

Il est employé dans les provinces de Juguy et de Salta, plus précisément dans la Quebrada de Humahuaca. Il est considéré comme un instrument d'été, mais pas uniquement. Les notes ne s'obtiennent pas par des trous à obturer, mais en changeant la pression du souffle, ou en diminuant la longueur vibrante de la languette : le musicien peut en effet introduire une plus ou moins grande longueur de la languette dans sa bouche. L'instrument se tient dans la main gauche, pendant que la main droite tient et percute la caja.

L'erkencho donne peu de notes vibrantes et expressives, généralement trois et exceptionnellement quatre. Son répertoire est peu varié; les joueurs improvisent des mélodies diverses sur un schéma rythmique élémentaire.

h) L'erke (Fig.13)

Les trompettes existent depuis les débuts de l'humanité. Utilisées d'abord comme mégaphones, elles n'avaient aucun emploi musical : elles servaient à amplifier les cris ou les hurlements, pour terroriser l'ennemi ou pour éloigner les bêtes et les esprits malins. Dans les formes les plus antiques, on les utilisait dans les rites de fécondité, les rites crépusculaires, de circoncision, les rites funéraires et les cérémonies de culte des morts. Instrument de caractère viril, son usage était réservé aux hommes.

L'Empire Romain répandit l'instrument dans toute l'Europe et au Moyen-Age il fut l'instrument de la noblesse et de la chevalerie.

Dans notre pays, on rencontre deux formes actuelles de trompettes gigantesques : l'erke ou cornette de l'altiplanos (clarin del norte) et la trutruka des Araucauns (cf. 2°). Toutes deux sont d'énormes dimensions, mais sont différenciées par la matière dont elles sont faites, et surtout par leur embouchure : l'erke est une trompette qui se joue de côté, et la trutruka de face. Ni l'une ni l'autre n'ont de trous ou de mécanismes pour modifier la hauteur des notes, ce sont des trompettes naturelles.

La longueur de l'erke varie de 3 à 6 mètres. Une des extrémités a un pavillon (sorte de porte-voix ou de manche de forme curieuse) et l'autre est l'embouchure, simple trou elliptique de quelque 5 cm de large. Le pavillon est souvent en corne ou queue de boeuf, mais surtout en laiton. Quant au tuyau, il est fait de bambous raccordés, les raccords étant renforcés par des attelles et des ligatures, présentant un étrange aspect d'objet raccommodé.

On le trouve dans les provinces de Salta et de Juguy. Sa voix rauque donne une note étrange de recueillement dans les processions et les fêtes religieuses de la Région, dont il est un élément indispensable. Comme la croyance enracinée voulait que les sons de l'erke apportent les gelées, on limitait son emploi aux masses d'automne ou d'hiver, tout au moins le plus souvent.

Il est très difficile d'en jouer, à cause de l'immense longueur de l'instrument et de sa fragilité. Souvent le musicien a besoin d'une deuxième personne qui l'aide à le soutenir. De plus la position du joueur (erkero) est inconfortable, et l'étendue de la

anche

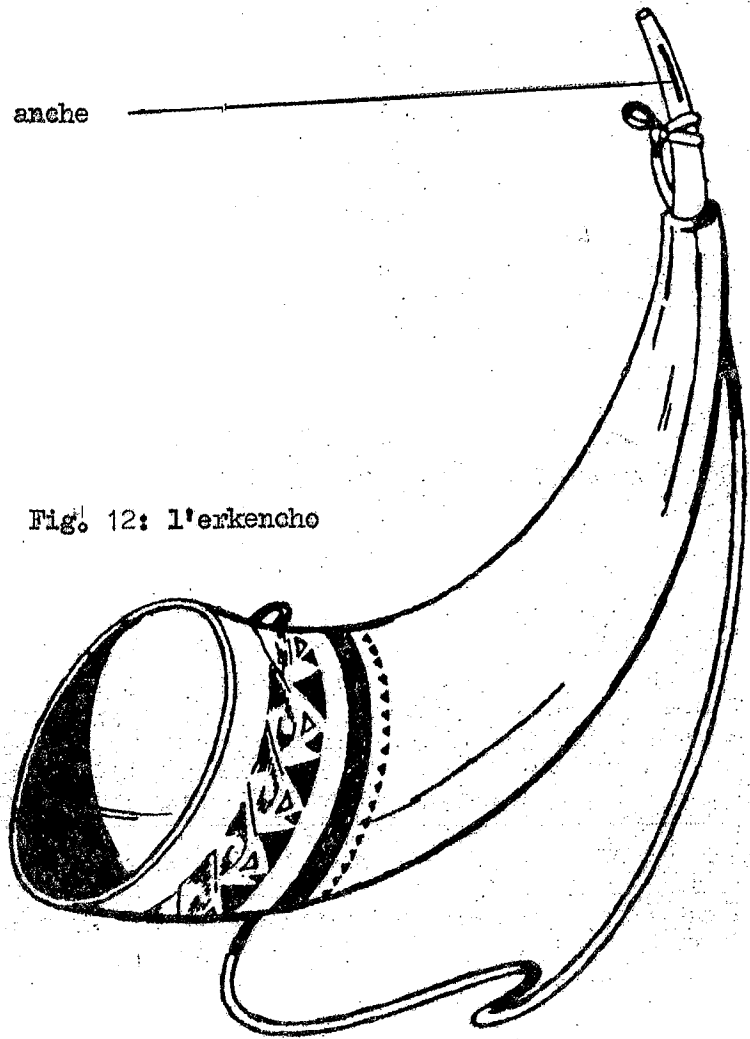


Fig. 12: l'erkencho

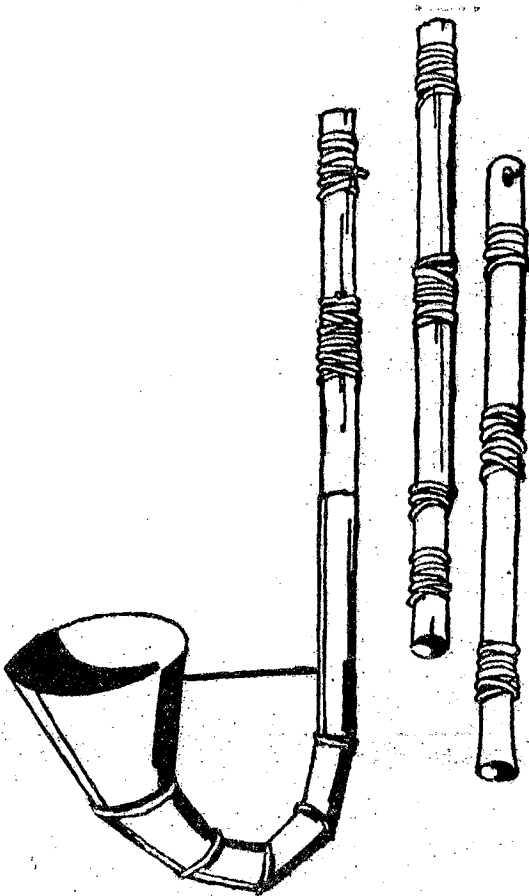


Fig. 13: l'erke

gamme de l'erke est très courte, ce qui limite le répertoire à des mélodies très simples, graves et pesantes, mais très sentimentales. On peut jouer trois ou, au maximum, quatre sons, qui ressemblent à des braiements et à des rugissements.

i) Le bombo (fig.14)

Cet instrument est lié au début de l'existence de l'humanité par son ancêtre : le tambour. Comme le souligne Curt Sachs, aucun autre instrument n'accomplit autant de tâches ni ne remplit de fonctions aussi sacrées. Le caractère martial du tambour le rend indispensable dans l'Europe des Croisades.

C'est le tambour militaire européen qui a donné ses caractéristiques principales au bombo argentin : la vergette, cerceau en bois qui suit le contour de chaque peau et rend plus facile la tension des membranes; également les liens (cordage) en V; enfin l'exécution au moyen de deux baguettes, ce qu'on appelle "manière hispanique de battre les peaux".

Le bombo ne connaît pas de limites temporelles à son utilisation. Il est devenu indispensable à l'accompagnement de chansons; et il est même utilisé dans le genre lyrique, usage qu'il n'avait pas à l'origine. On ne trouve presque pas d'ensembles vocaux ou instrumentaux où son roulement gai ne se fasse pas entendre. Ceci montre l'importance de sa zone de diffusion: presque toutes les provinces du Nord et du Nord-Ouest Argentin, du Nord du Chili, du Pérou et de Bolivie.

On frappe la peau avec la baguette et le "mazo", en alternant les coups sur la vergette. C'est par la pratique de ce bombo que se sont formés des "bombistos" experts qui, avec de bonnes connaissances de l'instrument, en ont multiplié les possibilités de timbre et de rythme dans des formules de plus en plus complexes.

j) La caja (Fig.15)

C'est un instrument à membrane, antérieur à la civilisation des Incas, que les chroniqueurs rattachent à certaines fêtes et cérémonies. Caja, tambor, uancar (en langue quichua) et tinya (en langue aymara) sont les noms qui le distinguent. Sa zone de diffusion va du Nord-Ouest du pays jusqu'au Chaco et jusqu'à Tucuman et Santiago del Estero vers le Sud.

Le diamètre de la Caja est toujours supérieur à sa hauteur. Il y a deux peaux tendues directement par une corde en zig-zag et d'étendant sur le cerceau en bois recourbé. Ce cerceau, corps rigide de la caja, se fabrique suivant des techniques aussi primitives qu'efficaces. De même les peaux faites en cuir d'animaux de la région sont travaillées au couteau avec une adresse admirable, écharnées, lissées et effilées jusqu'à obtenir des membranes transparentes. On frappe les peaux avec une ou deux petites baguettes, généralement avec une seule, dont le bout est recouvert de cuir doux ou de drap pour atténuer le coup (mazo). Généralement la caja accompagne un autre instrument joué par le même interprète, comme l'erkencho et la flautilla par exemple, qui sont très rarement joués seuls. Elle accompagne aussi la quena et le pincullo. On la trouve dans les ensembles musicaux populaires du Nord-Ouest de l'Argentine. Mais c'est avec la voix humaine que son association est la plus réussie, dans les "couplets avec caja".

Il n'existe aucune limitation temporelle à son emploi; cependant par nature c'est l'instrument du carnaval. La caja accompagne de nombreuses espèces lyriques, "bagualas", "vidaldas", "vidalitas", et "coplas", à partir de formules simples qui prennent vie grâce à l'habileté de l'interprète. Tantôt le joueur frappe la peau avec la tête douce du "mazo", tantôt avec la baguette dure; et il frappe non seulement au milieu de la membrane, mais aussi sur le cerceau rigide, obtenant ainsi un meilleur contraste.

INSTRUMENTS A PERCUSSION DES HAUTES PLAINES

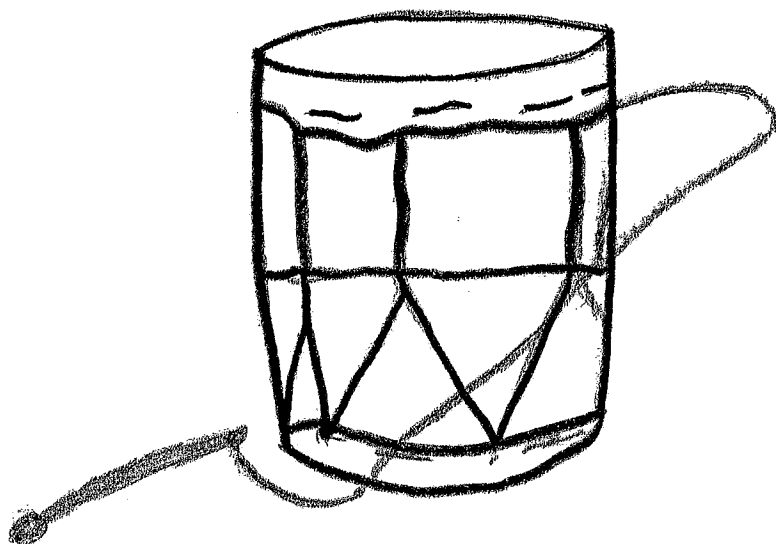
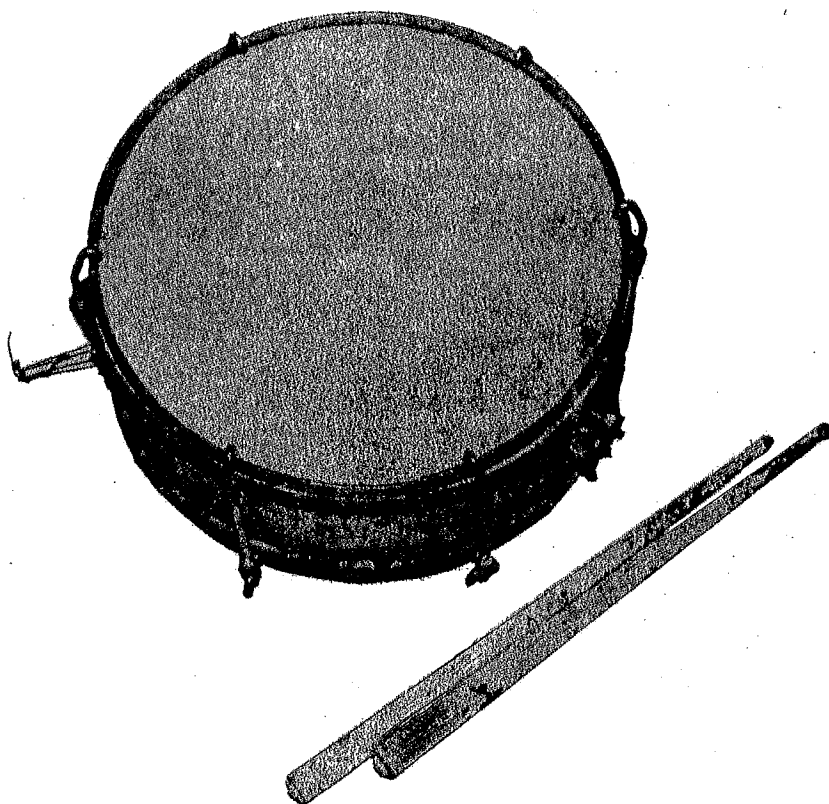


Fig. 14: le bombo

Fig. 15: la caja



La caja représente toute la force et la magie primitives. Le couplet s'est répandu dans la communauté "folk" et s'est enraciné dans le milieu urbain. Elle participe aux récitals folkloriques, mais n'a pas réussi à occuper la place que le bombo a atteinte grâce à sa versalité.

o
o o
o

La réunion sur la musique des Andes s'est terminée par un petit concert, au cours duquel nous avons pu entendre la quena et le charango.

o
o o
o