

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LES PAYS ANDINS

(Equateur, Pérou, Bolivie)

Première Partie

LES INSTRUMENTS DANS LEUR CONTEXTE HISTORICO - GEOGRAPHIQUE

*X. Bellenger***

Résumé:

Cette étude se propose de suivre la création, la transformation et l'utilisation des instruments de musique en relation avec l'histoire andine.

Au départ, les premiers Etats de la côte ont un haut degré d'évolution culturelle, que nous avons pu apprécier avec les Mochica, dont les connaissances en matière instrumentale sont indéniables. Les Incas, qui se contentent de diffuser les productions culturelles des sociétés conquises, jouent en quelque sorte le rôle d'organisateur. Les Espagnols n'ont pas stoppé le processus créateur, mais ils engendrent une société métisse, agent de diffusion des instruments occidentaux.

A l'heure actuelle il est donc possible d'identifier dans la majorité des cas l'origine culturelle des instruments, et de déterminer par qui ils sont utilisés. L'emploi d'étalons de mesure, la grande cohérence dans la fabrication des instruments montrent l'ingéniosité des Indiens et l'usage de ces instruments sous forme orchestrale illustre leur grand sens musical. L'étude organologique montre qu'un élément (dans le cas cité, la *tarka*) ne peut être dissocié de l'ensemble duquel il fait partie, et que l'étude

* Cette première partie correspond au premier chapitre d'un mémoire de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1977).

** 5 Rue du Talus du Cours, 94160 S* MANDE

ces instruments doit tenir compte d'informations parallèles pour aboutir à des conclusions constructives.

Resumen:

Este estudio se propone seguir la creación, la transformación y la utilización de los instrumentos de música en relación con la historia andina.

Al comienzo, los primeros Estados de la costa tienen un alto grado de evolución cultural, que hemos podido apreciar con los Mochica, cuyos conocimientos en materia instrumental son innegables. Los Incas, que se contentan con difundir las producciones culturales de las sociedades conquistadas, representan en cierto modo el papel de organizadores. Los Españoles no detuvieron el proceso creador, pero engendraron una sociedad mestiza, agente de difusión de los instrumentos Occidentales. Actualmente es pues posible identificar en la mayoría de los casos el origen cultural de los instrumentos, y determinar por quién son utilizados.

El empleo de patrones de medida, la gran coherencia en la fabricación de los instrumentos muestran la ingeniosidad de los Indios y el uso de dichos instrumentos bajo forma orquestal ilustra su gran sentido musical. El estudio organológico muestra que un elemento (en el caso citado, la *tarka*) no puede ser disociado del conjunto del cual forma parte, y que el estudio de los instrumentos debe tener en cuenta informaciones paralelas para llegar a conclusiones constructivas.

Ce travail a pour but d'envisager les instruments de musique comme forme de manifestation culturelle des groupes humains qui ont peuplé les Andes au cours des siècles. Cette manifestation s'exprime de deux manières: l'une, matérielle, concrétisée par les instruments eux-mêmes, par les moyens, les techniques employés en vue de leur élaboration; l'autre, spirituelle, par la musique issue de cette création artistique. Nous n'étudierons ici que la première forme d'expression, contribuant de la sorte au recensement des ressources instrumentales et des moyens matériels requis par leur création. L'étude de ces instruments devrait nous permettre d'expliquer leur présence et leur utilisation par les différentes populations qui habitent les pays andins. L'étude de la diffusion instrumentale ne manque pas de poser des problèmes d'ordre historique et ethnographique lorsqu'on considère l'histoire mouvementée des Andes et les différents groupes qui y habitent actuellement et s'y sont stabilisés à des époques différentes. Ce qui nous amène à poser les questions suivantes: est-il possible de distinguer une stratification instrumentale dans l'histoire des Andes? Les instruments anciens que l'on peut admirer dans les musées ont-ils toujours été employés dans la cordillère comme ils le sont aujourd'hui, ou bien ont-ils été diffusés à partir d'autres aires culturelles? L'étude de l'actuelle répartition des instruments de musique justifie-t-elle un découpage ethnogéographique du monde andin entre la Côte, peuplée par les Noirs et les Métis, la sierra par les Indiens quechua et aimara et les Métis, et la selva? Nous ne traiterons pas ici de la selva; néanmoins, le problème d'une personnalité instrumentale de la Côte et de la sierra reste posé. Si cette personnalité existe, il convient de déterminer ce qui différencie ces régions du point de vue instrumental et donc les populations qui y vivent. Ces différences ont-elles été les mêmes au cours de l'histoire? L'invasion des occidentaux a-t-elle modifié les processus de création d'instruments dans les Andes? Peut-on encore parler de l'autonomie culturelle des populations andines face au monde moderne?

L'étude de la distribution géographique et ethnique des instruments de musique nous permettra peut être de retrouver cette bipartition de l'espace andin, rejoignant aussi partiellement le point de vue de Erland Nordenskiöld: (in K. Izikowitz, 1935), selon lequel "in addition to details studies of cultures of various tribes and limited areas, general and comprehensive studies of special classes of objects, and artefacts, were necessary. He believed that in this way the migrations and evolution of various culture elements in South America could be traced, and also the history of South American cultures in pre-Columbian times".

— SOURCES EMPLOYÉES POUR L'ÉTUDE DES INSTRUMENTS ANDINS

— LES INSTRUMENTS DES RÉGIONS ANDINES ET LA CLASSIFICATION UNIVERSELLE.

Pour pouvoir décrire et classer les différents instruments andins nous retiendrons la classification générale des instruments de musique proposée par Victor Mahillon (1893, 1900, 1912, 1922). Cette classification comme celles de Erich Hornbostel et de Curt Sachs est fondée sur la nature de la source productrice de vibrations dont l'effet acoustique est capté par notre ouïe. Les groupes ainsi établis sont les suivants:

LES IDIOPHONES: C'est la propre masse de l'instrument qui est la source productrice de vibrations sonores consécutives, entre autres, à un secouement ou à un coup (exemple: la sonnaille ou le xylophone).

LES MEMBRAPHONES: Le son est produit par la vibration d'une membrane, qui peut être tapée ou frottée (exemple: le tambour).

LES CORDOPHONES: (ou instruments à cordes): L'élément vibratile est constitué par une corde tendue, le son est produit en pinçant la corde, en la percutant ou en la frottant. (exemple: la guitare, le charango, le piano, le violon).

LES AÉROPHONES (instruments à vent): le son est produit par la vibration d'une colonne d'air. Selon le mode d'insufflation, on distingue deux types d'aérophones:

- a) à souffle véritable comme la clarinette ou la flûte douce;
- b) à souffle libre comme l'accordéon et l'harmonica.

Ces quatre groupes d'instruments sont utilisés dans les différents pays étudiés, dans une proportion plus ou moins grande selon les époques et les zones considérées.

LES SOURCES DOCUMENTAIRES

L'histoire des instruments de musique, et les éléments qui permettent d'en expliquer l'origine ou la présence en un lieu donné, sont perçus à travers l'archéologie les chroniques, les notes et récits de voyageurs.

LES DONNÉES ARCHÉOLOGIQUES

De par l'absence de documents écrits ou de codex, l'étude des instruments préincaïques est essentiellement fondée sur les découvertes archéologiques. La sécheresse du sous-sol a contribué à la conservation dans le sable du désert côtier péruvien d'instruments de musique faits de matériaux facilement décomposables, tel le roseau. Un grand nombre de céramiques représente des fêtes, des musiciens et leurs instruments. Il permet d'étudier le matériel des cultures Mochica, Chimu, Nazca et de connaître l'ancienneté d'instruments actuellement employés dans les régions andines ainsi que leur diffusion locale à des époques différentes.

Toutes les données archéologiques dont nous disposons remontent au siècle dernier avec les premières fouilles importantes de Max Uhle au Pérou. Depuis, beaucoup d'instruments ont été découverts dans les tombes de la côte, que l'on peut étudier dans des musées d'Amérique ou d'Europe parmi lesquels nous signalerons:

En Amérique:

— L'exposition permanente de la maison de la culture de Lima. Quoique modeste, la collection d'instruments du grand folkloriste Jiménez Borja donne une idée générale du matériel instrumental préincaïque et incaïque: conques, trompettes et

syrinx d'argile, instruments à percussion, bâtons de rythme et de nombreuses céramiques portant des représentations d'instruments.

— Le musée d'Anthropologie de Lima expose de nombreuses céramiques Mochica avec des scènes de danse, des figures de tambourinaires, de bâtons de rythme Chimu et des représentations de musiciens sur des tissus de la culture Paracas.

— le musée de l'université de Trujillo présente un grand nombre de céramiques Mochica.

— Le musée de la Banque Centrale de Quito et le musée de Guayaquil exposent des instruments parmi lesquels les *silbatos* ou sifflets préincaïques.

En Europe:

— Le Museum für Volkerkunde à Hambourg.

— Le Lindenmuseum à Stuttgart.

— Le Museum für Volkerkunde à Berlin.

Ces musées contiennent quelques pièces intéressantes de la culture Chimu, et en moindre part Mochica et Nazca: représentations de musiciens avec divers instruments tels la conque, le tambour, la flûte de Pan.

— Le musée de l'Homme à Paris, où il serait souhaitable d'établir, comme dans les autres musées énumérés, un catalogue des divers instruments exposés ou entreposés dans cet établissement.

La plupart de ces musées et bien d'autres, comme ceux de Cuzco ou Cajamarca au Pérou, exposent aussi des instruments de l'époque inca prisés dans le Tahuantinsuyo. Si l'on étudie ces instruments on ne remarque pas une grande évolution dans le matériel instrumental. Mais à l'aide des chroniques on peut avoir une source supplémentaire d'information sur l'utilisation des instruments dans l'empire inca.

LES DONNÉES HISTORIQUES: Les chroniques coloniales, autochtones et espagnoles.

A partir du XVI^e siècle, la consultation de documents écrits est possible grâce aux chroniques émanant d'écrivains indiens, espagnols ou métis. Ces documents sont indispensables pour connaître les cultures préhispaniques. On constate toutefois un nombre réduit d'informations antérieures à l'apparition de l'empire inca, que l'on situe au XII^e siècle. Les rares chroniqueurs qui en font état n'y consacrent que de brefs passages.

Les premiers écrivains andins font leur apparition dans un monde qui ignore l'écriture, mais dont la tradition orale est très forte. Parmi les nombreux contes, poèmes et généalogies conservés, certains seront transcrits par les deux plus grands chroniqueurs péruviens du XVI^e siècle, Garcilaso de la Vega et Guaman Poma de Ayala.

Son livre *Comentarios reales* publié en 1617, contient des descriptions de fêtes et de coutumes. On y trouve quelques allusions concernant les instruments de musique utilisés pendant les festivités et les combats.

L'autre grand chroniqueur, Felipe Guaman Poma de Ayala dans son ouvrage *Nueva Cronica y Buen Gobierno* (1936) fait apparaître fréquemment des dessins et applications relatifs aux divers instruments autochtones utilisés pendant les festivités. On y trouve aussi un recueil des fêtes incaïques avec des dessins d'instruments que nous reproduirons plus loin ainsi que des représentations d'instruments importés de l'Occident. Celles-ci sans doute sont les premières représentations graphiques de modèles d'origine occidentale employés sur le sol andin.

Au début de l'ère coloniale, les instruments, les chansons et la musique d'origine pécolombienne restèrent incorporés aux cérémonies chrétiennes. Bientôt l'usage des instruments fut interdit par les autorités ecclésiastiques qui ordonnèrent la destruction de tous les objets usités dans l'ancien culte. Epris de la culture quechua, Guaman Poma de Ayala transcrivit des poèmes et un grand nombre des légendes qui se racontaient à l'époque. Malgré la répression culturelle déclenchée par les

espagnols, instruments, chants, poèmes et légendes parviendront jusqu'à nos jours à travers le riche folklore andin.

Les pères de la Compagnie de Jésus forment le gros contingent des chroniqueurs espagnols. Le plus célèbre d'entre eux est sans aucun doute le père Barnabé Cobo (1580-1657). Il décrit les instruments indigènes et les danses en vigueur durant son séjour à Cuzco.

On peut citer d'autres savants jésuites tel Ludovic Bertonio qui écrit un Dictionnaire de la langue Aymara (1611) dans lequel apparaissent des noms d'instruments de musique.

Tous les ouvrages de jésuites ainsi que la traduction de l'espagnol en quechua ou en aymara de texte sur la vie du Christ témoignent du vif intérêt que portait la Compagnie de Jésus aux civilisations indiennes en ce début du XVII^e siècle.

Les notes de voyageurs au XVIII^e siècle fournissent une aide précieuse et en particulier, le livre de don Alonso Carrié de la Bandera, **Itinéraire de Buenos Aires à Lima**, qui nous donne des informations sur les instruments, les chants et les danses des Noirs récemment importés sur la côte péruvienne, et formule des considérations personnelles sur le folklore indien et les coutumes des esclaves noirs.

RETROSPECTIVE DES PRINCIPALES ETUDES REALISEES SUR LES INSTRUMENTS ANDINS

Dès le XIX^e siècle, de nombreuses missions à caractère scientifique accumulent un matériel de référence précieux pour les chercheurs actuels.

LES PREMIERS TRAVAUX SUR LES INSTRUMENTS MUSICAUX

C'est au XX^e siècle qu'apparaissent pour la première fois d'importants travaux concernant les instruments de musique et la musique des populations d'Amérique latine.

C'est en 1925 à Paris que paraît le travail le plus complet sur la musique et les instruments de musique des pays andins et tout particulièrement du Pérou: **La Musique des Incas et ses survivances** (R. et M. d'Harcourt 1925). Cet ouvrage fait le point sur les connaissances des instruments et de la musique autochtone de la Méso-Amérique et de l'Amérique du Sud. Les instruments de musique sont recensés par catégorie: instruments à vent, à membrane, à percussion et à cordes. Mais l'ouvrage traite davantage de la musique, des fêtes et des danses, avec des références aux chroniques. Les rythmes indiens et leurs caractéristiques y sont étudiés ainsi que les textes poétiques et les notations musicales⁽¹⁾.

(1) Les auteurs concluent que l'étude des aérophones d'époque précolombienne montre que les échelles musicales employées par les anciens péruviens sont toujours pentatoniques. Les traits les plus caractéristiques du pentatonisme péruvien sont: la courbe descendante des mélodies; la fréquence de l'échelle sol-mi-ré-la-do, caractérisée par l'intervalle de tierce mineure (la-do), qui termine les mélodies de ce mode; les grands sauts d'intervalles au cours du développement.

Pour les instruments de musique: "En dehors des bruiteurs, des tambours et des trompes, l'Amérique précolombienne n'a employé comme instruments vraiment dignes de ce nom que les flûtes (p. 87). "Ils ont porté la syrinx à un degré de perfection probablement inconnu du vieux continent". (p. 87). De toute l'Amérique précolombienne, c'est l'empire incaïque qui a connu les instruments de musique les plus perfectionnés. (p. 563). Si nous n'avons aucune remarque pertinente supplémentaire à fournir sur les conclusions afférentes à la musique, nous ne partageons pas l'avis de R. et M. d'Harcourt en ce qui concerne la supériorité technique des Incas en matière instrumentale. Nous nous emploierons à démontrer que l'initiative inca apparaît comme minime dans le domaine instrumental par rapport aux instruments utilisés par les peuples qui les ont précédés.

En 1935, paraît l'ouvrage de Karl Gustav Izikowitz: **Musical and Other Sound Instruments of South American Indians** (a comparative ethnographical study), Göteborg. Ce livre, document de référence important mais très général traite un grand nombre de groupes ethniques (de toute la Méso-Amérique et l'Amérique du Sud). Il apporte cependant des informations inédites concernant les instruments de musique.

LA SCIENCE FOLKLORIQUE SUD-AMERICAINE CONTEMPORAINE

En Argentine (1940), Carlos Vega (1898-1966) publie ses premiers travaux sur le folklore. Il considère celui-ci comme une science et énonce ses principales caractéristiques. En s'orientant vers les éléments culturels qu'étudie le folklore, Carlos Vega détermine la place des instruments musicaux. Selon lui, les faits culturels peuvent se manifester sous deux formes, l'une visible ou matérielle, tels que les maisons, l'artisanat, les instruments, l'autre spirituelle ou immatérielle comme le chant, la musique, la poésie, les contes et les danses. Tous ces éléments sont fonctionnels, car créés par le peuple qui les utilise pour une fonction déterminée spirituelle ou matérielle. Ils sont en évolution constante, en étroite relation avec le milieu dont ils sont issus. Les instruments de musique sont des biens matériels du peuple. Ils proviennent de deux sources soit des survivances, soit du contact des cultures entre elles ou "transculturation" voir acculturation.

Dans le premier cas, des éléments créés par une culture disparue ou démentelée continuent d'être employés par les successeurs ou héritiers de cette culture. Ils s'adaptent ou jouent un autre rôle. En ce qui concerne les pays andins, nombre d'instruments de musique d'origine autochtone ou créés par les populations métisses à l'époque coloniale ou républicaine se sont transmis jusqu'à nos jours. C'est le cas de certaines flûtes comme la quena ou d'instruments à percussion d'origine autochtone. Dans le second cas, ces éléments étrangers ont été adaptés, ou adoptés tels quels par le peuple.

Dans les régions côtières, on assiste à un changement total de culture et à un remplacement du folklore autochtone par une autre culture.

Parmi les arts folkloriques, la musique et la danse occupent une place importante qui surpasse souvent celle des instruments musicaux, considérés comme éléments secondaires ou moyens complémentaires de diffusion. La musique peut être produite grâce au corps humain lorsqu'on siffle ou qu'on chante, ou bien par un prolongement matériel que représente l'instrument de musique. Dans tous les cas, les éléments spirituels sont en étroite relation avec les éléments matériels.

On peut consulter utilement les travaux de Carlos Vega, parmi lesquels ressortent: **Panorama de la música popular argentina** (1944) suivi d'un essai sur le folklore en tant que science et **Los Instrumentos musicales aborígenes y criollos de Argentina** (1946) accompagné d'un essai sur les classifications universelles et d'un panorama graphique des instruments sud-américains.

En Bolivie, Rigoberto Paredes (1870-1950) étudie le folklore et les instruments de musique boliviens. Depuis 1920, il publie de nombreux articles et travaux, tel **El Arte folklórico de Bolivia** (1970) qui contient de précieux renseignements sur les danses et les instruments de musique de l'Altiplano bolivien et de la zone aymara.

Les données complémentaires d'Antonio Paredes Candia (fils de l'auteur précédent) dans: **Artesanías e industrias populares de Bolivia** (1967) complètent nos connaissances sur les instruments et leur mode de fabrication en Bolivie.

Au Pérou, Arturo Jiménez Borja (1951) publie: **Instrumentos musicales del Perú**, avec une annexe photographique. Cette étude qu'on peut considérer comme complémentaire du travail de R. et M. d'Harcourt constitue une mise à jour du matériel

(2) De nombreux travaux sur la définition du folklore en tant que science ont été entrepris par des chercheurs tels que William J. Thoms,⁽²⁾ créateur du mot "folklore", qu'il proposa dans une lettre publiée par la revue **The Athenaeum** à Londres en 1846.

instrumental (actuel et ancien) du Pérou. L'ensemble des instruments de sa collection est exposé dans le musée de la Maison de la Culture de Lima.

De 1953 à 1973, le regretté Louis Girault a effectué des enregistrements pour le compte de la Phonothèque de Paris et présenté de nombreux travaux dont en 1968 **Les syrinx des régions andines de Bolivie**. Cette étude peu connue et très complète démontre l'importance culturelle et ethnologique d'un instrument de musique.

A l'heure actuelle, peu de chercheurs travaillent sur le sujet, trop souvent considéré comme d'un intérêt secondaire. Il y a cependant des folkloristes tel Roel Josafat Pineda, qui continuent avec acharnement à étudier les fêtes, les danses et les instruments de musique du Pérou. Les résultats de ses recherches sur la répartition actuelle des instruments péruviens, fruit de vingt-cinq années de labeur, ne sont malheureusement pas publiés faute de crédits.

1. LA COTE

1.1 LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE UTILISES SUR LA COTE A L'EPOQUE PREINCAIQUE

La plupart des instruments de musique précolombiens, notamment les préincaïques, sont connus grâce aux fouilles archéologiques effectuées le long de la côte péruvienne. Pour avoir une idée du degré de connaissance des civilisations de la côte en matière instrumentale, il nous faut remonter jusqu'aux premiers siècles de notre ère, où apparaissent pour la première fois un grand nombre d'instruments de musique. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est difficile de donner une idée générale du matériel instrumental employé sur la côte avant le deuxième siècle (à quelques rares exceptions près). C'est pourquoi nous partons de l'époque Mochica (IIème siècle) jusqu'à l'époque Chimu (XVème siècle) en essayant d'établir une chronologie de l'utilisation des instruments, grâce aux découvertes liées au "hasard des fouilles". On ne peut imputer aux Mochica la découverte de tous les instruments préincaïques, nous tenterons cependant de déterminer la part d'héritage qu'ils ont léguée aux Incas et aux actuelles populations des Andes. Le cas des instruments de musique n'étant qu'une illustration parmi tant d'autres de la récupération culturelle à laquelle se sont livrés les Incas.

1.1.1 LES MOCHICA

Les Mochica habitaient les vallées fluviales de la côte nord du Pérou entre le IIème et le VIIIème siècle. Les vallées de Moche et de Viru sont considérées comme le centre de cette culture. A son apogée, elle englobait les vallées de la côte nord notamment celles de Pacasmayo et de Chicama.

1.1.1.1 *Les documents de référence*

La plus révélatrice des sources archéologiques est la céramique que l'on a souvent comparée à un livre d'histoire. Des dizaines de milliers de vases ont été exhumés des tombes mochica. Admirablement conservés par le désert, ils nous font revivre la vie journalière de cette population.

La céramique est surtout reconnaissable par ses vases à anse en étrier. Deux couleurs fondamentales sont employées: le rouge et le blanc. Morphologiquement, on distingue quatre types de vases sur lesquels sont représentés de manières différentes des instruments de musique:

- a) vases anthropomorphiques,
- b) vases revêtus de représentations pictographiques,
- c) vases comportant des représentations en relief,
- d) vases mixtes où sont employées simultanément deux techniques.

Le plus grand nombre de représentations d'instruments se trouve sur les deux premiers types.

Les vases anthropomorphiques: grand nombre d'entre eux sont des représentations de musiciens seuls ou en groupes, avec leurs instruments.

Les vases avec représentations pictographiques abondent de scènes de fêtes et de musiciens avec leurs instruments. On trouve aussi des scènes de chasse ou de guerre dans lesquels les sujets sont parfois munis d'instruments. Dans ces représentations très réalistes, les instruments sont reproduits avec fidélité, tandis que les personnages sont représentés dans des attitudes très vivantes.

La danse et la musique occupent une place importante dans la société mochica. Sans pouvoir expliquer le rôle de chacun des instruments, on voit souvent qu'ils accompagnent des danses que l'on peut qualifier de rituelles. Ce qui pose le problème de l'importance et de la diversité des cultes chez les Mochica.

1.1.1.2 *Les instruments de musique utilisés par les Mochica*

L'étude organologique des instruments ainsi que des représentations qui en sont faites révèle l'utilisation exclusive de trois types d'instruments: les aérophones, les membranophones et les idiophones.

Jusqu'à preuve du contraire, toutes les civilisations préhispaniques de l'Amérique andine ont ignoré les instruments à cordes (exception faite de l'arc musical utilisé dans la forêt, dont l'origine est incertaine).

— Les aérophones ou instruments à vent:

La conque marine. Le monde animal a apporté aux musiciens un grand coquillage, le *strombus*, qu'ils ont employé comme instrument et le *spondilus*, autre coquillage fréquemment utilisé dans le rituel indigène.

Le *strombus*, objet de commerce depuis des temps reculés, est associé à de nombreuses cultures. Au Mexique, en Amérique centrale et aux Antilles, on retrouve l'usage de cette conque épointée. Ce coquillage vit dans le eaux chaudes. L'habitat le plus proche du mollusque est situé près de l'isthme de Panama. Il est absent des rivages péruviens longés par le courant froid de Humboldt. Ce qui nous amène à penser que des échanges ont eu lieu entre les habitants de Méso-Amérique et ceux d'Amérique du Sud.

On admet que la conque marine fut utilisée pendant l'horizon Chavin. Il existe d'ailleurs un personnage gravé sur une pierre de Chavin de Huantar qui joue vraisemblablement de cet instrument, (Kauffmann Doig, 1973, p. 164). D'autre part, un *strombus galeatus* de 23 cm a été trouvé à Chiclayo (Pérou), et étudié en 1937 par le docteur Tello (Jimenez Borja A, 1951). Sur le bord de la spirale externe, il y a un trou permettant de passer un cordon et de suspendre l'instrument au poignet. Le coquillage a été poli pour pouvoir y graver l'image d'une divinité jouant de la conque.

L'apparition de ce coquillage exotique au Pérou est réaffirmée par les poteries, statuettes et représentations pictographiques Mochica. On a trouvé de nombreuses représentations de musiciens utilisant cet instrument ainsi que des reproductions parfaites du coquillage en terre cuite. On sait l'importance de la mer chez les Mochica qui dessinaient sur leurs poteries des scènes aquatiques ainsi que les êtres qui étaient censés habiter les coquillages. (cf. dessin N 1).



Dessin N° 1: Trompes

Les trompes. Après avoir employé des éléments naturels comme la coque, les Mochica complétèrent leur matériel instrumental avec les trompes. La majorité d'entre elles sont en argile cuite. De formes variées, elles illustrent la maîtrise parfaite des potiers dans les techniques de facture d'instruments. Dans sa forme la plus courante, la trompe est constituée d'une embouchure appropriée aux lèvres, d'un tube conique enroulé sur lui-même et formant généralement un tour complet, d'un pavillon simplement évasé ou en forme de personnage, de tête d'animal qui semble pousser un cri.

Les ocarinas et les sifflets. L'*ocarina* est une forme évoluée du sifflet qui utilise une canalisation pour amener le souffle d'air dans la cavité de l'instrument, celui-ci est percé de trous. L'*ocarina* est employée chez les Mochica, ainsi que le sifflet baptisé *silbato del virglante*. On retrouve quelques représentations de musiciens assis jouant du *silbato*. Ces instruments ne sont pas propres à la culture Moche puisqu'on en retrouve de nombreux spécimens chez plusieurs ethnies de Més-Amérique et d'Amérique du Sud.

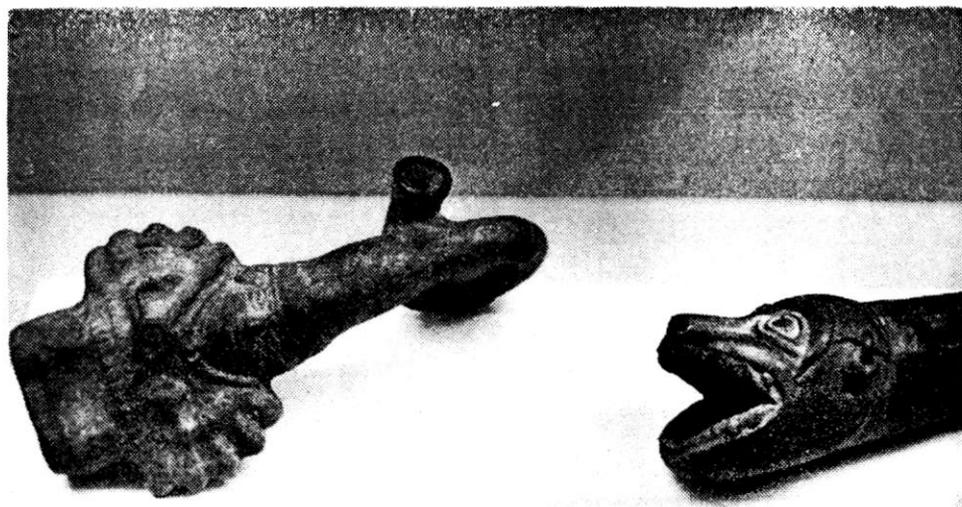


Photo N° 1: Trompettes cérémoniales. A) Personnage. B) Pavillon d'une trompe en forme de tête d'animal. Museo de la Casa de la Cultura de Lima.

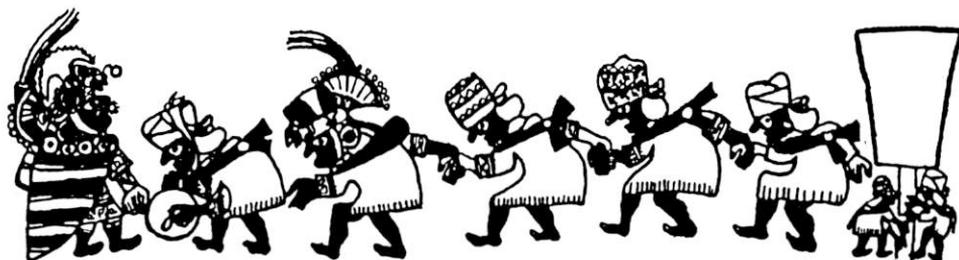
La quena. La quena que l'on assimile au monde quechua était déjà employée par les Mochica. Cette flûte verticale, composée d'un tube cylindrique ouvert aux deux extrémités est munie à l'embouchure d'une renforcement semi-lenticulaire. L'instrument comporte un nombre de trous qui varie entre trois et six; chez les Mochica la *quena*, de dimension réduite, est taillée dans l'os. Plus tard, on assiste à une évolution de l'instrument, notamment dans les tailles et les matériaux utilisés pour sa fabrication. Des musiciens jouant de la quena sont représentés dans la céramique Mochica.

La flûte de Pan. Dans la céramique Mochica, on retrouve de nombreuses représentations de personnages jouant de la syrinx. Les musiciens devaient très certainement utiliser l'instrument comme de nos jours. C'est ce que l'on peut supposer en observant par exemple la représentation de la scène peinte et sélectionnée par R. et M. d'Harcourt (1925 p. 37), où deux musiciens soufflent simultanément dans les deux moitiés que comporte une même flûte de Pan. Chacune donnait la note complémentaire de l'autre.

— Les membraphones:

Outre de gros tambours, le type dominant de membraphone employé par les Mochica ressemble beaucoup à l'actuelle *tinya* en usage dans les Andes. Cet instrument à percussion quechua, toujours plus large que haut, se différencie des membraphones importés d'Occident par l'absence du bord ou cerclage qui permet habituellement de tendre les peaux. Celles-ci sont directement sur le corps de l'instrument et tendues au moyen d'une lanière qui les relie entre elles. Les percussionnistes mochica, souvent représentés assis, n'utilisent qu'une seule baguette pour battre l'instrument. Celui-ci est tenu par la main gauche, tandis que l'autre main tient la baguette. Parfois c'est un animal qui joue, un homme mutilé ou un personnage cadavérique à l'image de la mort.

Sur les représentations pictographiques, les instrumentistes dansent l'instrument à la main et le dos courbé.



Dessin N° 2: Museo Nacional de Antropología y de Arqueología de Lima. Céramique mochica. Vase N° 1/481. Scène de danse. L'un des personnages utilise un instrument à percussion (membraphone) tandis qu'à droite deux hommes emploient un idiophone volumineux. Cet instrument est vraisemblablement frappé contre le sol au rythme des danses. La partie supérieure de l'instrument contient des graines ou petites pierres qui viennent percuter l'enveloppe lorsqu'on secoue l'idiophone.

On peut signaler la découverte d'autres figurines utilisant des instruments à percussion du type membraphone dans des cultures pré-mochica, exemple de la culture Vicus. (au musée d'Archéologie de Lima).

— Les idiophones:

L'attrait des Mochica pour les idiophones est indéniable. On en distingue deux types: les sonnailles et les grelots. Ces instruments, dont les musées péruviens conservent de nombreux exemples, sont généralement faits de métal, de terre cuite et parfois de bois. L'enveloppe des sonnailles mochica est en métal ou en terre cuite. Elles renferment de petites graines ou des gravillons. Lorsqu'on agite l'instrument, les graines viennent frapper la paroi et produisent un son. Certaines sonnailles étaient accrochées à la ceinture des guerriers ou des musiciens.

Les grelots sont assemblés comme des colliers puis attachés autour des chevilles ou aux vêtements.

Ces instruments accompagnent les danses et les combats, (cf. dessins N° 3 et 4), et sont un point de référence intéressant concernant la diffusion des instruments de musique à l'époque pré-incaïque. La période séparant les Mochica de la chute de l'empire Inca ne verra pas de grandes nouveautés instrumentales, si ce n'est une évolution dans la forme et la décoration des instruments, en accord avec chaque type de culture.



Photo N° 2: Céramique mochica. Musicien utilisant un chapelet de graines comme idiophone. Museo Nacional de Antropología y de Arqueología de Lima.



Dessin N° 35. Musée National de l'Amérique Indienne, Arqueología de Lima. Céramique mochica sélectionnée par Arturo Escobar, in *Arqueología* N° 1, 1978. Dans cette représentation de combat entre deux personnages, on remarquera les sonnailles qui pendent à la partie inférieure de la ceinture et les bagues qui sont souvent en métal. Quelques uns de ces ornements sont conservés dans les musées péruviens.



Museo nacional de antropología y de Arqueología de Lima. Fragments de pictographie du vase 1/370 selectionnés par Arturo Jiménez Borja. Chaque groupe de danseurs est présidé par des personnages dont la tenue vestimentaire se distingue de celle des autres participants. On remarquera particulièrement les grelots et les sonnailles métalliques accrochées à la ceinture.

Dessin N° 4. Idiophones Mochica.

1.1.2 — LES NAZCA

Les Nazca vivaient sur la côte sud du Pérou sensiblement à la même époque où les Mochica en occupaient le nord (200 av. — 600 ap. J.C.). Cette culture, qui prit naissance dans les vallées de Pisco et d'Ica, utilise des instruments de musique de même type que les Mochica, mais le nombre des représentations connues en est inférieur.

Nous n'avons que très peu d'informations sur leurs idiophones et membraphones. A ce sujet, R. d'Harcourt (1925: 13) nous dit: "Les potiers Chimu figurent très souvent des joueurs de tambour; par contre, nous n'avons pas trouvé de vases nazca qui les reproduisent; n'en concluons pas que l'instrument était inconnu au Sud, car on ne rencontre que fort peu de représentations de musiciens ou d'attributs musicaux dans cette céramique". Plus tard, Jiménez Borja prouve catégoriquement l'existence des tambours chez les Nazca, grâce à deux vases (les seuls) du musée national d'Anthropologie et d'Archéologie de Lima, l'un en provenance de Nazca, l'autre d'Ica, et qui représentent des musiciens jouant du tambour. Jiménez Borja (1951: 25) ajoute: "*Los alfareros Mochicas y Chimus tuvieron un extraordinario talento para expresar las formas. Los museos estan llenos de vasos que muestran con naturalidad y sencillez: frutos, animales, templos, tocados, etc. Justo es ballar en este agotar inventario del mundo circundante representaciones varias de instrumentos musicales. Las culturas Ica y Nazca estuvieron, en cierto modo, desprovistas de este particular talento; en cambio fueron dueñas de otros, entre los que sobresale un fino sentido del color. De allí que la representación plástica de instrumentos o de ejecutantes sea poco frecuente*". Nous avons quelques informations sur les aérophones, telles les flûtes de Pan et les trompes cérémonielles.

Les syrinx nazca sont principalement en terre cuite, ce qui est particulier à cette culture. Le nombre de tuyaux varie de trois à quatorze, repartis sur une seule et unique rangée. Ces flûtes de Pan sont parfois décorées de peintures.

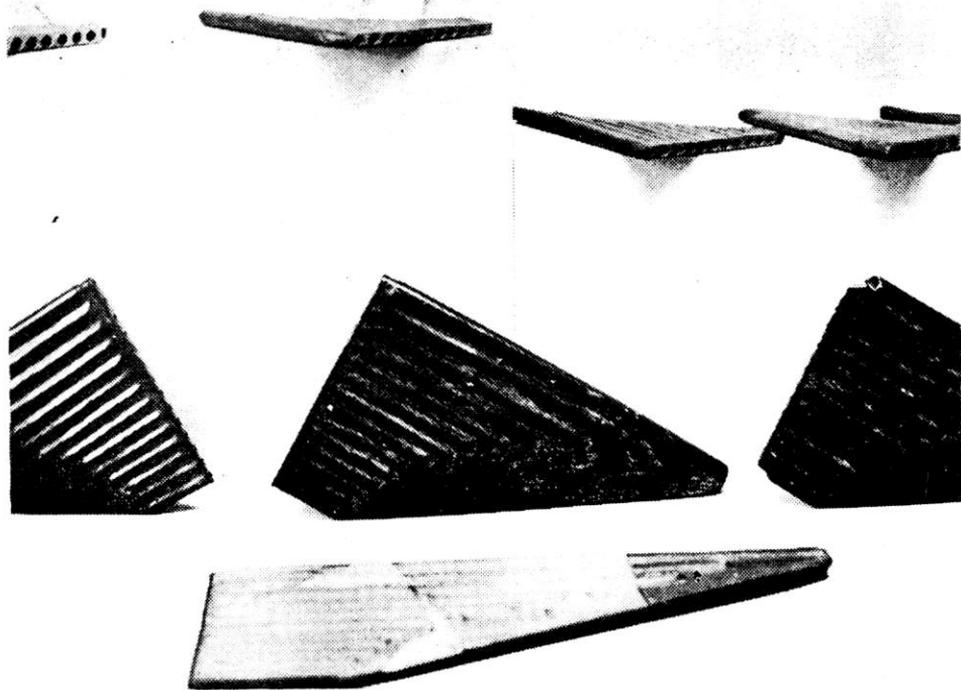


Photo N° 3: Flutes de Pan ou syrinx Nazca. Casa de la Cultura de Lima.

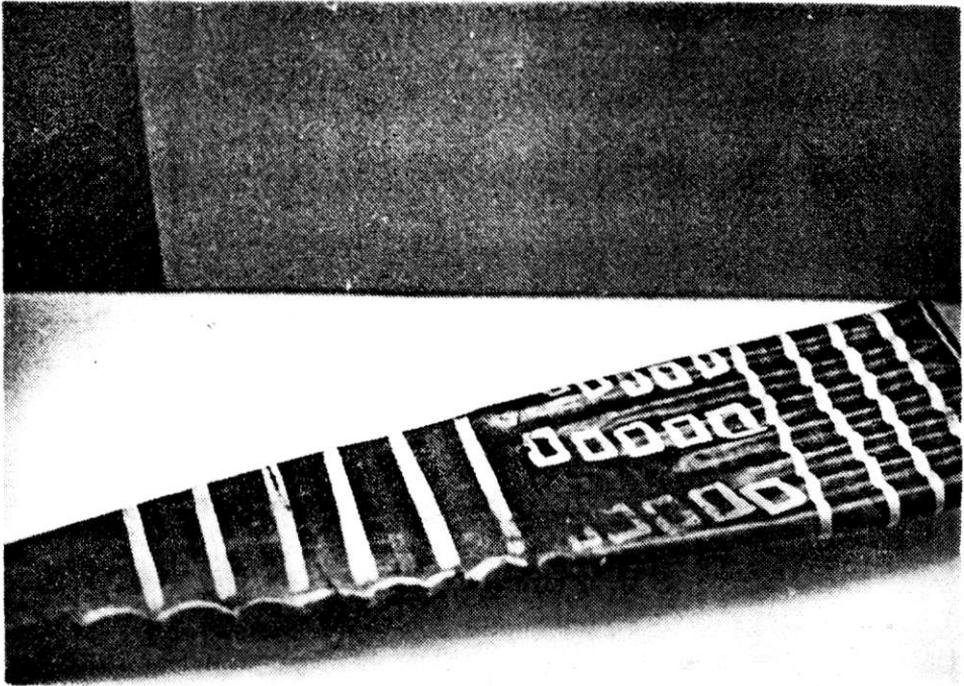


Photo N° 4: Flute de Pan ou syrinx décorée. Casa de la Cultura de Lima.

1.1.3 — LES CHIMU (XIème —XVème siècle)

Dans la cultura chimu, prolongeant l'influence Mochica, on a retrouvé des pièces très intéressantes dans le domaine des instruments de musique.

Instruments de musique utilisés par les Chimu.

Comme idiophones, les Chimu utilisèrent surtout des sonnailles et des grelots faits de métaux, parfois précieux. Ils les accrochaient souvent à leurs vêtements. On a retrouvé aussi des bâtons de rythme ainsi que des valves de coquillages qui entrechoquées accompagnaient probablement d'autres instruments de percussion. Dans la céramique, on remarque de nombreuses représentations de joueurs de tambour. Ces poteries anthropomorphes représentent très souvent un personnage assis tenant de la main gauche l'instrument qu'il percute avec un bâton de la main droite. Les membraphones chimu comme tous les instruments de ce type rencontrés dans les autres cultures comportent deux membranes.

Parmi les instruments à vent, outre la flûte de Pan, la quena et le siffler, on remarque la représentation sur des céramiques anthropomorphes de joueurs de flûte traversière, flûte en roseau qui avait longtemps été considérée dans les pays andins comme étant d'origine post colonienne.

Cette vue d'ensemble du matériel instrumental de la côte à l'époque préincacate, comme la tentative de déterminer des périodes de son utilisation, nous incite à dire que les instruments préhispaniques en usage actuellement dans les régions andines sont pour la plupart d'origine nettement antérieure aux Incas. L'indéniable apport des Mo-

chica dans le domaine de la fabrication et de la maîtrise des instruments n'a été perçue, semble-t-il, que d'une manière diffuse.

Le fait que des instruments du même type aient été employés aux mêmes époques par des groupes différents attesterait l'existence d'un courant d'échanges entre cultures.

Voyons, après une soixantaine d'années d'occupation de la côte par les Incas et après l'arrivée des Espagnols, ce qu'il est advenu du folklore côtier.

1.2 PRESENTATION DU MATERIEL INSTRUMENTAL ACTUELLEMENT UTILISE SUR LE LITTORAL EQUATORIANO-PERUVIEN

Nous allons maintenant décrire les instruments utilisés sur les côtes de l'Equateur et du Pérou. Le contexte géographique et ethnique de la zone côtière, le mode de vie de ses habitants et les manifestations culturelles des Métis et des noirs contrastent avec ceux de la cordillère des Andes.

1.2.1 LE CONTEXTE ETHNIQUE

La population de la côte principalement formée de métis est cependant très marquée par la présence d'une population noire, peu nombreuse, mais qui a donné sa véritable identité au folklore actuel.

A l'époque coloniale, des esclaves noirs furent importés d'Afrique et implantés sur le littoral d'Esmeraldas et de la côte péruvienne pour remplacer la main-d'oeuvre indigène. Aujourd'hui cette population noire ne représente que quelques dizaines de milliers d'individus, inégalement répartis sur le littoral.

Comme on a trop souvent tendance à l'oublier, cette population noire a conservé bon nombre de ses traditions, de ses danses et de ses instruments musicaux.

1.2.2 LES INSTRUMENTS DE LA ZONE COTIERE

Au Pérou comme en Equateur, les instruments utilisés actuellement sur la côte sont d'origine ou d'inspiration africaine, la quasi totalité de ces instruments sont du type idiophone. Ils sont assez souvent mentionnés dans les journaux du XVIII^e siècle, et on en retrouve de nombreuses représentations dans des aquarelles ou des dessins d'époque.

Parmi les principaux instruments employés se détachent :

Le *cajón*, instrument à percussion utilisé par les Noirs de la côte comme substitut du tambour africain. De forme parallélépipédique, il est généralement fait avec des morceaux de contre-plaqué; on utilisait auparavant des emballages de marchandises. Le *cajón* type mesure 50 cm de haut, 30 cm de large et 25 cm de profondeur. L'une de ces faces comporte une ouverture centrale, par où sortent les sons, produits par les mains du joueur ou *cajonero*. Pour jouer, celui-ci s'assied sur l'instrument et frappe avec ses mains un rythme varié appartenant à une polyrythmie caractérisée par ses origines africaines. La base rythmique est marquée par les sons aigus produits par la partie supérieure de l'instrument, tandis que les fioritures viennent de la partie centrale du *cajón*, d'où sortent des sons graves. Cette valorisation harmonique, inverse de la conception européenne, est une des survivances africaines. Le *cajón* est un instrument actuellement très populaire sur la côte péruvienne, tout particulièrement à Lima.

La *cajita* est un autre instrument à percussion. C'est une boîte en bois cubique, dont la face supérieure est amovible. De dimensions plus réduites que le *cajón*, on peut l'utiliser durant la marche, en l'accrochant au cou ou à la ceinture. Pour jouer de la

cajita, on frappe l'instrument avec un bâton tandis que l'on ouvre et l'on ferme simultanément la partie amovible.

Sur la côte péruvienne, on joue d'autres idiophones tel que la *quijada*, qui n'est autre que le maxillaire inférieur d'un âne ou d'un cheval, converti en instrument de musique. "*Los esclavos africanos que durante la dominación española arribaron al Perú stuman a los idiófonos conocidos, otros probablemente inspirados en viejos modelos llenos de recuerdos. Figura entre éstos una quijada de animal. Que basta hoy se ve en manos de gente de color. Llámase en Lima carachacha. Se tañe acompañando la danza: Son de los diablos*" (Jiménez Borja, 1951: 17).

Le fait d'en jouer entraîne deux mouvements, d'une part, l'action de racler d'autre part celle de secouer l'instrument. Nous retrouvons sa description dans Concolorcorvo (1961): "La quijada de un asno, bien descarna, con su dentadura floja, que rascan con un hueso de carnero, asta u otro palo duro". Le journal *El Mercurio Peruano* du 16 juin 1791 le mentionne aussi: "Sacan una especie de ruido musical golpeando una quijada de caballo o de borrico, descarnada, seca y con la dentadura movable".

La *quijada* apparaît aussi dans une aquarelle demandée par l'évêque de Trujillo, don Baltazar Jaime Martínez à l'occasion d'une visite pastorale (1782-1788). L'aquarelle intitulée *La danse des diaboliques*, représente cinq danseurs et trois musiciens: l'un d'entre eux joue de la *quijada*. Au XIX^e siècle le fameux peintre mûlatre, Pancho Fierro représente dans ses aquarelles des joueurs de quijada accompagnant le ballet *Son de los diablos*.

Le *güiro* et la *carrasca* appartiennent à la très ancienne famille des instruments dont l'emploi consiste à frotter une surface cannelée avec un bâton lisse. Ils sont construits dans des matériaux aussi divers que les os humains ou animaux, les bambous et les bois durs. Leur origine peut-être africaine ou précolombienne, mais il est difficile d'en définir la provenance exacte lorsqu'on sait que ce type d'instrument a été communément utilisé en Afrique et en Amérique. C'est ainsi que l'on retrouve des variétés de la *carrasca*, come la *guacharaca* en Colombie, le *reco-reco* au Brésil, le *kuakua* chez les Kikongo en Afrique.

Parmi les instruments utilisés sur le littoral équatorien, on trouve toujours un grand nombre d'idiophones. On remarque particulièrement la *marimba* usitée dans la région d'Esmeraldas. Cette sorte de xylophone, dont nous avons pu faire de nombreux enregistrements, n'est plus utilisé sur la côte péruvienne, quoiqu'il soit mentionné dans le journal *El Mercurio peruano* du 16 juin 1791: "*El instrumento que tiene algún asomo de melodía, es el que llaman marimba. Se compone de unas tablitas delgadas largas y engostas, ajustadas a quatro lineas de distancia de la boca de unas calabazas secas y vacias, aseguradas estas y aquellos sobre un arco de madera. Tócase con dos palitos, como algunos salterios de Bohemia. El diámetro de las dichas calabazas, que siempre en disminución, lo hace susceptible de modificarse a las alternativas del diapason*".

Les *marimbas*, que l'on rencontre aujourd'hui en Equateur, diffèrent de cette description. Tout d'abord les calebasses sont remplacées par des tubes en bambou. On en rencontre de 11 et de 21 tubes. Un instrument de 21 tubes nécessite la participation de deux joueurs, l'un effectue le répertoire de basse, on le nomme *bajón*, l'autre joue la mélodie ou *voz primera*. R. et M. d'Harcourt (1925: 23) précisent: "La marimba, qui appartient en propre au continent noir où elle demeure toujours très répandue, est devenue l'instrument national de certaines républiques centraméricaines... La marimba a paru tellement acclimatée dans ces pays que même des auteurs, tel A. Morelet pour le Yucatan ont pu la croire indigène; pourtant, son importation au XV^e siècle est certaine et pour qui connaît les langues d'Angola, son nom même, toujours employé dans le pays, ne laisse aucun doute... Elle se compose de tablettes de bois dur, de taille croissante, placées les unes à côté des autres, à la manière d'un clavier et fixées à des barres transversales; sous chaque tablette se trouve une calebasse, ou sorte de

boîte, servant de résonateur... On frappe les touches du clavier au moyen de petite baguettes munies à leur extrémité d'une boule dure. L'instrument donne aujourd'hui une gamme diatonique".

Les Colorados, Indiens en voie de disparition qui habitent le versant occidental des Andes près de la ville de Santo Domingo de Los Colorados, jouent aussi de la *marimba*.

Dans la région d'Esmeraldas, on parle volontiers de la renaissance de la *marimba* avec la création récente de quelques écoles de marimba, qui regroupent les jeunes, afin de constituer un ensemble de danseurs et de musiciens. Tous les enregistrements que nous avons effectués étaient accompagnés d'un autre idiophone connu sous le nom de *Alfandoque ou guasa*. Cet instrument observé par le voyageur Hassaurek en 1865, accompagnait une danse noire appelée Bundi. "...El alfandoque, escribe el viajero, es una caña hueca dentro de cual se pone una cierta cantidad de perdigones, guisantes o piedrecillas, y cuyas aberturas se tapan, con algodón o con trozo de trapo. Sacudiendo este extraño instrumento se produce un ruido semejante al que hace en los teatros para imitar el ruido de la lluvia. Pero se sacude al compás de las canciones y su ruido no es desagradable".

Les derniers instruments qui complètent l'orchestre sont: le *cununu*, instrument à percussion constitué d'un tronc d'arbre évidé recouvert d'une unique membrane, et la *bomba*, sorte de grosse caisse percutée à l'aide des poings. L'ensemble marimba, alfandoque, cununu, bomba constitue l'orchestre type des populations noires de la côte équatorienne.



Photo N° 5: Marimba et Alfandoques, Esmeraldas, Equateur.

Les instruments d'origine occidentale usités sur la côte sont peu nombreux. Les populations métisses et noires ont intégré toutefois aux groupes folkloriques de la côte péruvienne un seul cordophone, la guitare. Les instruments à vent sont pratiquement inusités à l'exception de la *chirisuya*, instrument à vent dérivé de la *chirimía* espagnole utilisée par les Métis de certaines localités de la côte nord du Pérou. Toutefois, des orchestres de cuivre ou des fanfares militaires font leur apparition lors de manifestations civiques, mais ces instruments ne sont pas représentatifs du matériel caractéristique employé par les populations de la côte.

Tous les instruments à percussion que nous venons d'évoquer ont définitivement acquis une place dans les orchestres de la côte au détriment des instruments précolombiens totalement délaissés. Comme le constate Luis Moreno (1972: 47) pour la région occidentale de l'Equateur: "*De la región occidental, es decir del litoral, no nos queda ninguna melodía autóctona... Por lo que a la música se refiere, debió haber sido tan pobre, que poco menester quedó absorbida totalmente por la estrepitosa de los negros esclavos traídos del Africa por los españoles... De modo que están perdidos para siempre los cantares y las danzas autóctonas de la región occidental, ya que nada nos ha conservando de ellos la tradición; y sólo nos quedan, como documento musical relacionado con esta región, unos pocos silbatos de barro y unas muestras de cascabeles de oro y de bronce*".

1.2.3 Conclusion et base d'établissement d'une carte de répartition instrumentale de la côte Equatoriano-Péruvienne

Peut-on attribuer à la côte andine une identité caractéristique du point de vue instrumental? La quasi-totalité des instruments sont des idiophones qui comportent une grande variété de moyens d'émission du son: par secousse, par friction, par percussion. Cette zone est pauvre en aérophones et en cordophones, à l'exception de la guitare qui s'est très vite intégrée dans les orchestres métis. On rencontre cependant des orchestres uniquement composés d'instruments à percussion (orchestres noirs de la côte équatorienne). Tous ces instruments, d'origine post-colombienne, sont exclusivement utilisés par un type déterminé de population à savoir les Métis et les Noirs (à l'exception des Indiens Colorados en Equateur, établis à proximité de la côte), qui ont définitivement donné à la côte son caractère instrumental. Il est donc possible à notre époque d'effectuer un découpage géographico-instrumental de la côte et représentatif d'un type particulier de manifestations culturelles.

On peut dès lors établir les bases d'une carte de la répartition ethnique et géographique des instruments de musique en Equateur et au Pérou (cf. carte N° 1). La côte a une unité instrumentale bien que son peuplement soit discontinu, les groupes étant séparés, au Pérou, par de grandes zones désertiques, et, en Equateur, par la forêt côtière, ce qui entraîne des concentrations localisées d'instruments. On distingue principalement deux secteurs: le premier en Equateur dans la région d'Esmeraldas et de San Lorenzo où les principaux instruments usités sont la marimba, l'alfandoque, le cununu et la bomba. Le second secteur comporte plusieurs zones distinctes: du Nord vers le Sud, 1°) la zone formée par les ville de Lambayeque, Monsefú et Zaña; 2°) Lima, Cañete, Chincha; 3°) Acari et Locumba. Dans ces localités on utilise le cajon, la cajita, la quijada, le guiro et la carrasca. Les secteurs 1 et 2 possèdent des instruments différents au niveau local, mais du même type et de même origine, à l'exception de la guitare que l'on trouve dans toutes les localités de la côte. Ces particularismes locaux forment des cas simples, par opposition à la complexité que l'on observe dans les régions de la sierra.



ZONE COTIERE: 

GROUPE ETHNIQUE UTILISANT LES INSTRUMENTS: Noirs et Métis

TYPE D'INSTRUMENT DOMINANT: IDIOPHONE

PRINCIPAUX EXEMPLES DE REPARTITION INSTRUMENTALE:

secteur 1 ou littoral Equatorien: La Marimba, Le Cucunu, La Bomba, L'Alfandoque.
 secteur 2 ou littoral Péruvien: Le Cajon, La Cajita, La Quijada, El Güiro,
 La Carrasca.

PRINCIPAUX CENTRES D'UTILISATION: (C)

secteur 1: San Lorenzo et Esmeraldas.
 secteur 2: Nord: Lambayeque, Monsefú, Zaña.
 Centre: Lima, Cañete, Chinca, Ica.
 Sud: Acari, Locumba.

2. LA SIERRA

Lorqu'on voyage dans la sierra depuis l'Equateur jusqu'en Bolivie, on peut observer une grande variété d'instruments de musique. Les cuivres, les instruments à cordes, à vent et à percussion les plus divers se côtoient. Dans certaines régions, un type d'instrument prédomine. Ce phénomène pose divers problèmes: comment s'est effectuée cette répartition instrumentale? Comment expliquer la présence d'instruments jadis employés sur la Côte, d'où ils ont complètement disparu aujourd'hui? Y a-t-il toujours création d'instruments chez les populations autochtones?

2.1 L'IMPLANTATION INSTRUMENTALE DANS LA SIERRA A L'EPOQUE PREHISPANIQUE.

2.1.1 LE PROBLEME DE L'ETUDE DES INSTRUMENTS PREINCAIQUES DANS LA SIERRA.

Pour étudier les premières étapes de l'implantation instrumentale dans les Andes, on ne peut s'en remettre qu'aux renseignements possédés sur les instruments de musique Inca. Bien que l'on pense que d'autres instruments ont été utilisés dans la sierra avant l'époque des Inca, on manque à ce jour totalement d'informations concernant les instruments de musique qui ont pu être en usage à l'époque préincaïque.

Les groupes qui ont peuplé la sierra avant les Inca ont employé des instruments dont nous n'avons pas retrouvé les traces à de rares exceptions près des flûtes dans quelques sites du Pérou — à Cajamarca — et d'Equateur, des sifflets.

Ces instruments n'ont, semble-t-il, jamais atteint la qualité et la diversité des instruments étudiés précédemment sur la côte, dont la qualité, vu les moyens techniques de l'époque, est difficilement dépassable. Il n'est cependant pas impensable qu'à l'époque ou florissaient des civilisations côtières il y ait eu des échanges entre la côte et la cordillère.

Si tous ces points restent encore à éclaircir, une chose est certaine: la similitude entre les instruments de musique employés par les Inca et ceux qu'utilisaient les civilisations côtières qui les ont précédés est trop grande pour qu'on puisse en attribuer l'invention aux Incas. En revanche, il est intéressant de noter que l'apparition de nombreux instruments jusqu'alors inusités dans la sierra coïncide avec l'extension de la civilisation inca.

2.1.2 LE MATERIEL INSTRUMENTAL INCA

Les instruments utilisés dans l'empire inca sont sensiblement les mêmes que ceux que nous avons étudiés chez les populations de la côte à l'époque préincaïque. Il faut néanmoins tenir compte des variantes que l'on peut construire à partir d'un instrument initial. Dans le cas des sifflets, par exemple, on peut compter plusieurs centaines d'instruments différents dans la forme, la conception et le décoration, mais tous fondés sur le même système d'émission du son. Ce qui explique que l'on peut trouver plusieurs instruments incaïques reposant sur le principe d'émission du son déjà utilisé sur la côte, mais de forme tout à fait distincte. Sans entrer dans les détails et les cas particuliers, on peut énumérer par catégorie de moyen d'émission sonore les principaux instruments représentatifs utilisés par les Inca.

Dans la catégorie des:

IDIOPHONES	les grelots et les sonnailles, bruiteurs en général.
MEMBRAPHONES	la <i>tinya</i> et le <i>tambor</i>
AEROPHONES	la conque, la trompe, la syrinx, la quena, le sifflet, l'ocarina*
CORDOPHONES	inexistants

La plupart des instruments mentionnés sont représentés dans la chronique de Guaman Poma de Ayala (XVI^e) dont nous avons reproduits ici quelques dessins. Si la précision du graphisme ne permet pas toujours de déterminer la nature exacte des instruments (notamment dans le cas des flûtes), on peut cependant avoir une idée des instruments employés dans l'empire Incaïque.

2.1.3 INSTRUMENTS DE MUSIQUE INCA REPRESENTES DANS LA CHRONIQUE DE GUAMAN POMA DE AYALA

* Dans la catégorie des instruments à vent, il semble que les Inca n'aient pas utilisé la flûte traversière qu'utilisaient les Chimu.

EL DOCEÑO INGA TOPACUCIGUAL^{PA}



1^o Photo: EL DOCEÑO INGA. L'Inca Huascar prisonnier est précédé d'un homme qui joue de la conque. Cet instrument est connu de nos jours dans les régions andines sous le nom de pututu.

CANCIONES Y MUSICA ARAVIPKOLLOVANICA



2° Photo: CANCIONES Y MUSICA INCA. A gauche deux musiciens font usage de pinkullu (flûte en roseau).



3° Photo: agrandissement de la photo précédente.

FIESTA DE LOS INGAS VARICZA ARAVIDEL INGACANTACO SV PVCA LLAMA.



pica llama

y.y.

y.y.

hau can
pata-

fus la

ua uicga

Photo: FIESTA DE LOS INGAS. L'empereur et sa cour chantent devant un lama. L'Inca porte aux genoux et aux pieds des grelots.

FIESTA DE LOS CHINCHAYSUYO VAVCO TAQVIVACOM



fies ta

la fiesta

5° Photo: FIESTA DE LOS CHINCHAYSUYOS. Dans cette fête, des hommes tiennent entre leurs mains une tête de cervidé munie d'un tube au niveau du cou, par lequel on souffle. Cet aérophone insolite n'est plus utilisé actuellement. C'est un exemple d'instrument des Andes d'origine incaïque ou préincaïque dont on ne retrouve aucune trace. L'instrument est accompagné par les tambours et les chants.

FIESTAS DE LOS ANDESUYOS CAACAVARMIANCA



6° Photo: FIESTA DE LOS ANDESUYOS. On distingue nettement les grelots attachés aux genoux des musiciens. Un personnage à droite, fait usage d'une flûte de Pan ou antara en quechua.

FIESTA DE LOS COLLASUYOS HAVISCA MALCO CABA



CA·COLLA·

colla paimpa
Sanchalli -

fies ta

la fiesta

7° Photo: FIESTA DE LOS COLLASUYOS. Sont représentés ici des flûtes nomées quena ainsi qu'un membraphone.

FIESTA DE LOS CONDESUYOS ALAMILLA ZAIMATA



coropo napampa saynata.

fiesta

la fiesta

CORE ON MAJOR IMENOR HATVICHASQVICHVRY MULLO CHAS QVI CVRACA ~



core on

ha tun

9° Photo: HATUN CHASQUI. Le Chasqui (messenger) informe de son arrivée en jouant de la conque.

Pour expliquer la présence de ces instruments chez les Inca, l'hypothèse d'une diffusion ou d'un transfert d'instruments, de la côte vers la sierra, paraît être la plus vraisemblable. Ainsi, le grand nombre d'instruments de musique d'époque incaïque trouvés aux cours de fouilles archéologiques dans la sierra ou mentionnés dans les chroniques pourrait être expliqué. D'autre part le lien de parenté de ces instruments avec ceux que l'on utilisait au début de notre ère ne fait aucun doute. Ainsi les Inca ont très certainement joué un rôle prépondérant dans la diffusion instrumentale dans la sierra.

2.1.4 LE ROLE DES INCA DANS LA DIFFUSION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DURANT L'EPOQUE INCAIQUE

L'actuelle répartition géographique des instruments de musique précolombiens retrouvés au cours de fouilles ou encore en usage dans certaines régions des Andes concorde sensiblement avec les limites de l'empire inca à son apogée. L'histoire de cette diffusion apparaît comme étant en étroite relation avec celle des Inca.

A l'arrivée des Espagnols, cet empire s'étendait au nord à l'actuelle frontière équatoriano-colombienne, au sud au rio Bio-Bio, au Chili. La frontière ouest étant fixée par les limites naturelles de l'Océan Pacifique: A l'est l'empire inca s'était quelque peu avancé vers la forêt vierge. Sur cette grande étendue sont encore utilisées, simultanément au nord comme au sud de l'ancien empire, la flûte de Pan ou la tinya, etc., dont l'emploi s'est certainement généralisé durant l'époque incaïque. Ces instruments ont d'abord été employés par les populations de la côte à l'époque préincaïque sur des étendues variables selon les époques. A la veille de l'invasion inca en territoire chimu tous les instruments mentionnés dans le tableau précédent étaient uniformément utilisés le long du littoral péruvien.

Après leur conquête, les Incas vont utiliser à leur profit l'organisation, les progrès techniques et les réalisations artistiques des vaincus. L'emploi des instruments ne fait pas exception. Ce qui peut expliquer qu'il n'y ait pas de différence entre les instruments incas et ceux de leurs prédécesseurs. Le grand nombre d'instruments de musique que l'on a retrouvés incite à penser que, comme pour les autres productions artisanales, les Incas ont créé des centres de production d'instruments. D'autre part, nombre d'instruments semblent être utilisés dans les mêmes conditions et pour le même usage chez les Incas et chez les populations côtières (Mochica et Chimu), telle la conque marine durant les combats ou pour la signalisation. De qui les Incas, habitants de la sierra ont-ils hérité cet instrument? Le débat reste ouvert, mais un fait est certain: les Incas ont procédé à des déplacements de populations remplaçant certaines populations vaincues par des groupes vassaux venus d'une autre région (mitmaq). Dans quelle mesure cette pratique n'a-t-elle pas accéléré le processus de diffusion générale des instruments, si l'on admet que ces groupes emportent avec eux leur outillage culturel?

Quoiqu'il en soit, des instruments autrefois utilisés sur la côte sont apparus dans tout l'empire inca à la veille de l'arrivée des Espagnols. Les Incas peuvent donc être considérés comme agents de diffusion des instruments préincaïques dans les pays andins.

Avec l'arrivée des Espagnols, certains de ces instruments survivront dans la cordillère ou disparaîtront totalement, comme sur la côte. Cette région fût particulièrement touchée par la forte chute de population de l'après-conquête, consécutive entre autres à des maladies contagieuses importés par les Espagnols (N. Wachtel, 1971: 145). La population de la côte sera rapidement remplacée par une population de Métis, de Noirs et de colons espagnols. Dans la cordillère, les traditions survivront-elles malgré l'apport ibérique?

2.2 LA DIFFUSION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LA SIERRA DEPUIS LE XVI SIECLE

Après avoir étudié l'origine des instruments à l'époque préhispanique, il convient de déterminer la provenance et la nature des instruments de musique importés par les Espagnols, ainsi que les conditions dans lesquelles ils ont pris place dans le matériel instrumental andin. Avec l'arrivée d'instruments inconnus tels les cordophones, quelle va être la réaction des populations Quechua et Aymara? Vont-ils les accepter et les intégrer dans leurs orchestres ou bien en créer d'autres? A l'heure actuelle, nous pensons que la répartition des instruments de musique tend à démontrer une identification culturelle.

2.2.1 L'APPORT IBERIQUE DANS LES ANDES

2.2.1.1 *Catalogue des instruments importés*

Les principaux instruments importés de l'Ancien Monde sont mentionnés dans l'Inventaire des biens des Jésuites expulsés du continent par le décret de Carlos III en date du 27 mars 1767: la cithare, la mandole, la *vibuela*, le rebec, le monocorde, la lyre, l'épinette, la harpe, la viole et le violon, ainsi que de petits orgues, des trompettes et des flûtes, telle la *chirimia* et des instruments à percussion comme le tambour. Aucun de ces instruments n'existait avant l'arrivée des Espagnols. En ce qui concerne les cordophones, on en a jamais retrouvé la moindre représentation (le seul qui a pu être employé à l'époque préhispanique serait l'arc musical). Parmi les membraphones, le tambour se différencie de son homonyme indigène par le cerclage qui permet de tendre les peaux, contrairement à la *tinya* dont les peaux sont directement tendues sur le corps de l'instrument au moyen d'un laçage. Les flûtes à bec ou flûtes douces ainsi que les flûtes à anche complètent la liste des instruments importés.

Description des principaux instruments à cordes importés:

La cithare et la lyre. Très prisée par la Grèce antique, la cithare est une forme perfectionnée de la lyre, qui était composée d'une caisse sonore en bois avec deux montants reliés par une traverse. En organologie, c'est un terme générique désignant tout instrument à cordes dépourvu de manche et composé d'un corps unique (bâton, tuyau, table, caisse basse), au-dessus duquel les cordes sont tendues. Ex: le psaltérion, le tympanon et le clavecin.

La mandole appartient à la famille du luth, à quatre cordes doubles. (On l'appelle aussi mandore ou mandille).

Le rebec est un instrument à cordes frottées (généralement au nombre de trois), utilisé au Moyen Age, dont l'usage s'éteignit au XVII^e siècle en Europe. Il fut utilisé plus longtemps en Amérique latine et il est encore employé dans l'île de Chiloé au Chili. Le rebec fut remplacé au XVII^e siècle par le violon et la guitare. Il est accordé en quintes: sol, ré, la, et se jouait sur l'épaule à l'aide d'un archet courbe, très court. Le corps de l'instrument est plat par dessus et renflé en dessous. D'origine occidentale, il fut probablement introduit en Europe lors de l'invasion Maure du VII^e siècle avant d'être exporté en Amérique par les Espagnols au XVI^e siècle.

La viole est un instrument à cordes frottées en usage en Europe depuis le XV^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle. La caisse de résonance de l'instrument est en forme de guitare.

La vibuela est un cordophone de la famille des guitares (cf. étude du charango: Histoire de l'instrument).

La harpe en usage en Amérique latine est diatonique et ne comporte pas de pédales; elle fut importée dès la fin du XVI siècle.

Le monocorde comporte une caisse de résonance, sur laquelle est tendue une corde reposant sur deux chevalets mobiles. Déjà employé par les Grecs, il fut utilisé tout au long du Moyen Age pour l'enseignement musical. Peu à peu on a augmenté le nombre de cordes. Au XIV^e siècle on trouve des "monocordes" à plus de dix cordes! (sic.) On les gratte avec un plectre.

La plupart de ces cordophones appartiennent à la première génération d'instruments importés (XVI^e-fin XVII^e). Pendant la période coloniale et après l'indépendance, d'autres instruments vont être importés et remplaceront les premiers.

Ainsi la *vibuela*, le rebec et la mandole seront supplantés par *la guitare*, un instrument de la famille des luths dont les origines sont obscures. L'instrument primitif fut introduit par les Arabes sur le sol espagnol. Au XVII^e siècle apparaît le premier traité de guitare

Le violon est un instrument à cordes frottées, tenu sous le menton et dont on joue avec un archet. Il est monté de quatre cordes accordées en quintes, soit en partant du grave: sol, ré, la, mi. Les ancêtres du violon sont au Moyen Age le rebec et la vielle, plus tard la *lyra de braccio*. La transformation en violon se fit insensiblement par petites étapes, sans que l'on puisse en désigner nommément l'auteur.

La mandoline. Tout comme la mandole elle comporte quatre cordes doubles, accordées à l'octave au-dessus de la mandole, c'est-à-dire reproduisant exactement l'accord du violon.

2.2.1.2 Diffusion des nouveaux instruments à l'époque coloniale

Les corps expéditionnaires des premiers conquérants étaient accompagnés de musiciens qui devinrent les premiers instrumentistes occidentaux des pays andins. Puis tout au long de l'époque coloniale, les soldats, les gens du peuple apportèrent des instruments de musique utilisés en Europe, ainsi que des mélodies populaires espagnoles. La société métisse qui se crée augmente rapidement en nombre; tendant à s'identifier à la fraction dominatrice, elle préfère les instruments européens aux autochtones. L'indubitable supériorité technique des instruments importés par rapport à ceux qui existaient a été aussi une des raisons déterminantes de leur diffusion dans le monde métis et la société coloniale. Cette implantation reste cependant localisée dans les villes, alors que dans les campagnes les indigènes restent attachés à leurs instruments traditionnels.

A l'époque coloniale les Indiens ont dû affronter le clergé qui, jusqu'au début du XVII^e siècle, les croyait entièrement convertis au christianisme. Une des mesures contre les païens fut de supprimer dans la mesure du possible toutes les danses et par voie de conséquences les instruments de musique liés à l'ancien rite. L'extirpation de l'idolâtrie fut confiée à des juges ecclésiastiques qui étaient chargés, au cours de leurs voyages dans les villages et les communautés, de débusquer les adeptes de l'ancien culte. Les prêtres participèrent le plus souvent à cette répression: "Ils négligèrent de donner la moindre instruction religieuse à leurs ouailles tout en les contraignant par des moyens policiers à assister aux services. Les péchés étaient expiés à coups de fouet, selon un tarif précis: trois cents pour avoir dansé et chanté à l'ancienne manière, (A. Metraux, 1968). Malgré cette répression culturelle, les Indiens du Pérou et de la Bolivie continuèrent à utiliser leurs instruments.

Une pénétration instrumentale s'est toutefois exercée par le biais des collèges et des missions jésuites qui initièrent les indigènes aux instruments et aux chants "exotiques". "Les Jésuites fondèrent des collèges pour les enfants de l'aristocratie indienne. Ils s'efforcèrent de faire de ceux-ci des hidalgos frottés de latin et écrivant l'espagnol avec élégance et même préciosité. Cette nouvelle élite, de sang indien, mais d'éducation castillane, était naturellement catholique et ignorante des "superstitions" du bas peuple" (A. Metraux, 1968). Les jésuites, qui possédaient beaucoup d'instruments occidentaux,

comme en témoigne l'inventaire de leurs biens, ont contribué à la diffusion de ces instruments dans le milieu indigène, particulièrement chez les Quechua qui semblent plus ouverts au métissage. La Compagnie de Jésus employa les instruments dans un but liturgique, comptant évidemment sur le penchant naturel des Indiens pour la musique. Ceux-ci apprirent très vite à se servir des instruments nouveaux, d'autres à les construire. Dans certaines missions, on accompagnait les chants de messe avec les instruments traditionnels. L'originalité de ce processus d'assimilation culturelle, qui débute dans les Andes à partir du XVI^e siècle, réside dans le fait qu'il n'a pas été un simple processus de transculturation mais une véritable symbiose esthétique qui a donné naissance à la musique coloniale.

Après l'expulsion des Jésuites au XVIII^e siècle, certains Indiens continuèrent à utiliser des instruments à cordes mais d'une façon très personnelle et qui s'intègre parfaitement à l'orchestre autochtone. C'est ce que l'on peut encore constater de nos jours lorsqu'on écoute certains groupes de la sierra péruvienne, qui utilisent souvent la harpe, le violon et la mandoline.

A cette nouvelle génération d'instruments viendront s'ajouter les cuivres qui prennent de l'importance à partir du XIX^e siècle. Ces instruments, plus particulièrement employés par les Métis, réussirent à faire une importante percée dans le monde indigène. Ils feront en quelque sorte concurrence aux instruments autochtones.

2.2.1.3 *Représentation d'instruments occidentaux dans la chronique de Guaman Poma de Ayala*

PRIMER HISTORIA DE FISCAS AC FISCAL DE LA SMIGLE



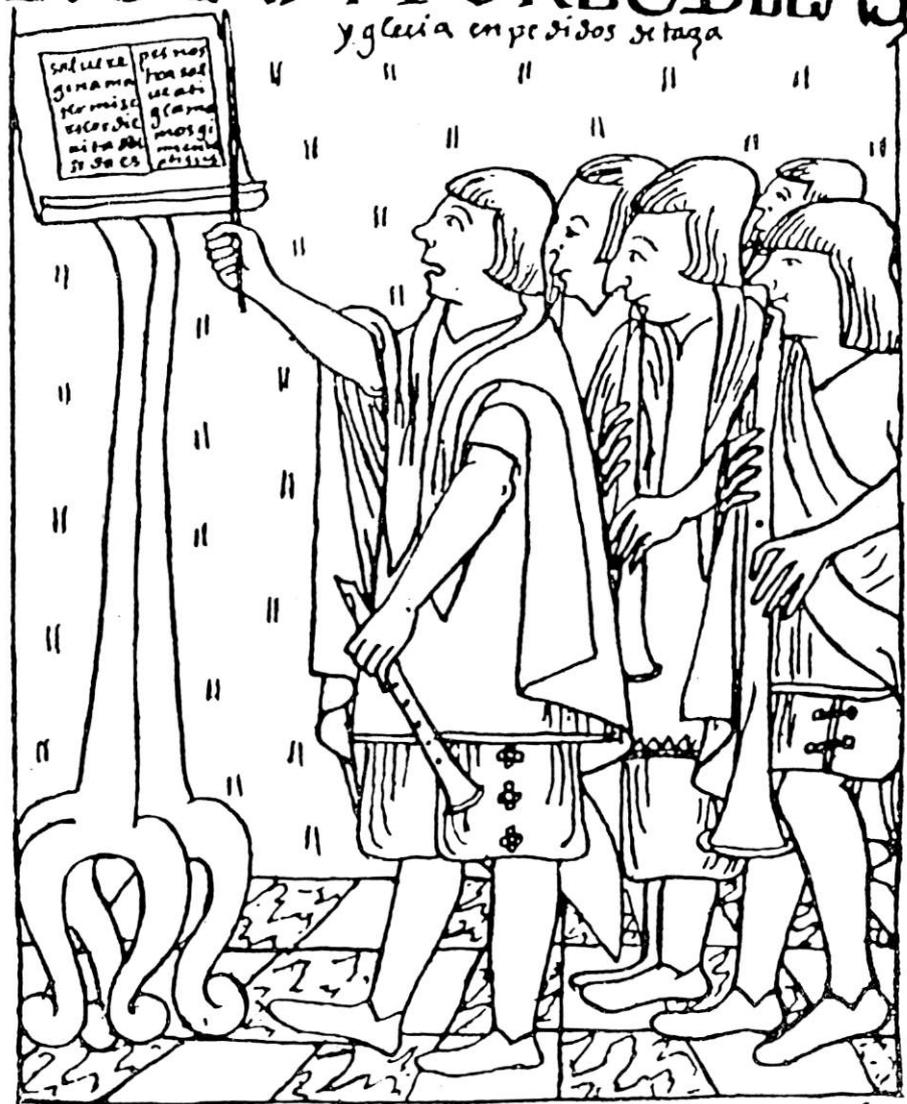
govina

hiztoria

PRIMERA HISTORIA DE FISCAL CANTOR Y SACRISTAN. Dans ce dessin sont représentés des instruments Occidentaux: une grande flûte douce et un cordophone.

TOR CAN LOS CANTORES DE LA TA

y gloria en prosa y rima



do teina

Los

LOS CANTORES DE LA SANTA IGLESIA font usage de flûtes pour accompagner les chants de messe. Ces instruments sont représentatifs de ceux qui étaient employés en Europe au XVI^e siècle.

INŌS CRIOLLOS·ICRIOLLASINŌS

chipe chyllun to
thipey. Llun to
pucay llan to
may pin cay pmasastia
may pin cay pi chisau uaylla
may pin cay pi hamo caylla



festa

criollos

OS CRIOLLOS Y CRIOLLAS. Dessin d'un des cordophones importés par les Espagnols à l'époque Coloniale.

2.2.2 L'APPORT METIS ET INDIGENE

Dans l'analyse de l'actuel matériel instrumental employé par les populations de la sierra apparaît un nombre considérable d'instruments qui ne sont pas d'origine pré-incainc, ni incainc, ni importés par les Espagnols. Certains de ces instruments peu connus ou jamais mentionnés auparavant constituent une catégorie d'éléments créés par les Métis ou les populations locales, qui illustre l'évolution et la création constante des instruments dans les Andes. Certains de ces instruments autochtones copient des modèles anciens fabriqués avec d'autres matériaux. On peut alors parler d'adaptation.

Quoiqu'il en soit, cette nouvelle catégorie d'instruments (principalement des flûtes) vient s'ajouter à ceux qui existent déjà et contribue à la diversité instrumentale de la Sierra.

Chez les métis, il y a peu d'exemple de création ou de récréation d'instruments à l'exception du *charango*, actuellement très en vogue au Pérou et en Bolivie. Le *charango*, cordophone dont la caisse de résonance est constituée le plus souvent d'une carapace de tatou, est l'exemple type de l'instrument métis.

Dans le monde indigène, le problème est beaucoup plus complexe vu la difficulté de distinguer les créations des transformations. On constate cependant l'apparition de quelques instruments comme la *tarka*.

Malgré de récentes découvertes archéologiques, la certitude de l'origine autochtone des flûtes à bec n'est pas prouvée. En admettant que le principe de l'instrument soit occidental, les transformations et les adaptations au mode pentatonique et aux échelles autochtones qu'il a subies lui donnent un cachet particulier. Ce qui renforce notre point de vue sur le pouvoir de création et de transformation des instruments par les indigènes depuis la conquête.

2.2.3 L'ACTUELLE DISTRIBUTION ETHNIQUE ET GEOGRAPHIQUE DES INSTRUMENTS ANDINS

Etant donnée l'étendue du territoire étudié et les nombreux particularismes locaux qui existent, nous mentionnerons seulement les principaux instruments employés par les Aymara et les Quechua, afin d'observer les éventuelles différences dans le type de matériel instrumental utilisé par les uns et par les autres et de concrétiser l'apport instrumental de chacune des deux ethnies.

La majorité des flûtes fabriquées par les Aymara et les Quechua sont en *caña hueca*, appelée *chuqui* en Aymara, de l'espèce classée en botanique sous le générique *Arundo donax*. D'autres aérophones comme la *tarka* et la *charka* sont en bois.

2.2.3.1 Caractéristiques des principaux instruments employés par les Aymara:

TABLEAU 1: ESSAI TYPOLOGIQUE: INSTRUMENTS AYMARA

INSTRUMENTS AUTOCHTONES D'ORIGINE PRECOLOMBIENNE	
aérophones	La quena et ses variantes: le quenacho, le quenali, et la mahala pusi piani (1). Le siku, flûte de Pan ou syrinx et ses variantes (2).
membraphones	La wankara et ses variantes (3).
INSTRUMENTS TRANSFORMES OU APPARUS APRES LA CONQUETE	
aérophones	Le pinkullu (4). La salla, la cherque et la chuika (5). La phuna (6). La phala ou phalahuita (7). L'aykori ou mohocño (8). La tarka (9). La charka (10).

INSTRUMENTS IMPORTES D'OCCIDENT

aérophones	Les cuivres	}	sont peu utilisés par les Aymara.
cordophone	La guitare		
idiophone	Le triangle, les cloches.		
membraphone	Le bombo (10).		

TABLEAU 2: DESCRIPTION DES INSTRUMENTS AUTOCHTONES D'ORIGINE PRECOLOMBIENNE (AYMARA)

1	La quena	<p>flûte verticale commune aux Aymara et aux Quechua d'origine précolombienne, est la plus caractéristique des instruments autochtones. La quena de roseau est ouverte aux deux extrémités; elle comprend un nombre variable de trous (généralement de trois à six, avec toujours un trou supplémentaire sur la face postérieure de l'instrument. La particularité de la quena réside dans l'absence de bec à l'embouchure: celui-ci est remplacé par un renforcement semi-lenticulaire ou par une échancrure sur le bord supérieur.</p> <p>Il existe actuellement plusieurs sortes de quena au nombre de trous et à la taille variables, qui sont employées ensemble. On distingue par ordre décroissant: la quena (5 à 6 trous sur la face antérieure, 1 sur la face postérieure), le quenacho (4 trous sur la face antérieure, 1 sur la face postérieure), le quenali (plus petit qui comprend le même nombre de trous que la première, mais qui s'utilise souvent en trio). La mahala pusi piani est une variété de quena moins courante, qui compte trois trous sur la face antérieure, un sur la face postérieure.</p>
2	Le siku	<p>syrinx ou flûté de Pan est faite de roseaux juxtaposés, attachés ensemble, fermés à leur extrémité inférieure par des noeuds naturels. Les tubes de longueurs et de diamètre différents sont liés en ordre croissant, ce qui permet de produire des notes distinctes lorsqu'on souffle à l'extrémité supérieure des tubes. Les syrinx sont des instruments d'orchestre et celui-ci comprend des instruments de plusieurs tailles. La variété de syrinx Aymara est très grande (cf. étude de Louis Girault: La syrinx dans les régions andines de Bolivie, mémoire à l'Ecole pratique des hautes études, Paris 1968).</p>
3	La wankara	<p>est un tambour cylindrique comprenant deux membranes, sur l'une desquelles est tendu en diagonale un fil, où sont fixés de petits éléments (brindilles, etc.), qui donnent une sonorité particulière à l'instrument en vibrant lorsqu'on percute l'autre membrane.</p>
4	Le pinkullu	<p>flûte à bec verticale à 5 ou 6 trous, produit un son ressemblant à celui du flageolet. C'est probablement l'une des plus ancienne flûte à bec andine. Guaman Poma de Ayala la mentionne dans son ouvrage Nueva Crónica y Buen Gobierno, p. 316. Son origine n'est pas encore établie avec certitude. On admet toutefois qu'elle date au moins de l'époque de la conquête.</p>

5	La salla, la cherque, la chuika	sont des variétés de pinkullu qui s'en différencient par leur taille. Elles comportent six trous et s'emploient souvent ensemble.
6	La phuna	est une flûte à bec verticale, ressemblant au pinkullu . Elle est formée d'une section de roseau comportant au milieu un noeud percé en son centre; elle compte six trous.
7	La phala ou phalahuita	est une flûte traversière en roseau. On en rencontre de deux tailles, comprenant chacune six trous sur la face supérieure.
8	L'aykori ou mohoceño	est une sorte de grande flûte traversière longue de plus d'un mètre, formée d'un roseau épais, auquel est superposé un roseau plus petit au niveau de la fenêtre, par lequel on souffle, et qui est relié au second roseau.
9	La tarka	est une flûte à bec en bois, le plus souvent d'oranger. Elle a six trous sur la face antérieure et s'utilise souvent en orchestre.
10	La charka	est une flûte à bec courbe en bois. Elle est faite dans une branche de bois tendre coupée dans le sens de la longueur afin d'en faciliter l'évidement, réassemblée au moyens de nerfs animaux ou de boyaux de chats.
11	Le bombo	instrument à percussion à deux membranes importé par les Espagnols, ressemble au tambour de Provence.

2.2.3.2 Caractéristiques des principaux instruments employés par les Quechua.

Le nombre des instruments utilisés dans la zone Quechua, est beaucoup plus important que chez les Aymara. En plus du matériel autochtone d'origines diverses, les Quechua emploient un certain nombre d'instruments métis ainsi que des instruments transformés ou copiés sur d'anciens modèles fabriqués avec d'autres matériaux.

Les principaux instruments employés actuellement par les Quechua sont les suivants:

TABLEAU 3: ESSAI TYPOLOGIQUE: INSTRUMENTS QUECHUA

INSTRUMENTS AUTOCHTONES D'ORIGINE PRECOLOMBIENNE	
aérophones	La quena et ses variantes. L'antara, flûte de Pan ou syrinx. L'ocarina. Le pututu ou conque marine.
membraphones	La tinya et la caja.
idiophones	Grelots et sonnailles.
INSTRUMENTS TRANSFORMES OU APPARUS APRES LA CONQUETE	
aérophones	Le pinkullu et ses variantes. Flûte traversière en roseau. Le clarin ou erque et l'erquencho (1). Le wakra punku (2).
cordophone	Le charango (instrument métis).
INSTRUMENTS IMPORTES D'OCCIDENT	
aérophones	Les cuivres. La dulcena ou gaita (flûte à bec double). Les flûtes à anche (ex. la chirimia). l'harmonica.

membraphone	Le bombo, et les membraphones avec cerclages.
idiophones	La cloche, le triangle, le platillo.
cordophones	La harpe, la guitare, le violon, la mandoline.

TABLEAU 4: INSTRUMENTS AUTOCHTONES D'ORIGINE PRECOLOMBIENNE (QUECHUA)

1	Le clarin	est l'un des plus grands aérophones américains. C'est une trompe qui peut en effet atteindre plus de quatre mètres, constituée de trois parties: une embouchure faite de roseau ou de métal, par laquelle on souffle; un corps rectiligne constitué de roseaux assemblés les uns aux autres, et un pavillon, le plus souvent une corne de taureau, par où sort le son. Le clarin est souvent accompagné par un instrument à percussion comme la caja . Il est utilisé en Equateur, au Pérou, dans le Sud bolivien et dans le Nord argentin, où il porte le nom de erque . Un instrument semblable mais de taille plus réduite porte le nom de erquencho .
2	wakra punku	est un instrument constitué d'un nombre variable de cornes de taureaux assemblées les unes aux autres par des clous, de la fibre végétale, du caoutchouc, ou du goudron. Il adopte le plus souvent la forme d'une spirale irrégulière, ou une forme ondulée. L'instrument, que nous avons particulièrement enregistré dans le département de Junin au Pérou, s'emploie surtout en avril lors de la ferrade du bétail. Il doit être relativement récent (tout au moins sous sa forme actuelle) étant donné que les bovins ont été introduits par les Espagnols.

2.2.4 L'IDENTIFICATION CULTURELLE A TRAVERS L'UTILISATION DES INSTRUMENTS

Le matériel instrumental employé par les Quechua et par les Aymara diffère. La fréquence de l'usage des cordophones varie selon le groupe ethnique. L'apport autochtone est distinct chez les uns et chez les autres. Lorsqu'il s'agit d'un instrument commun aux deux ethnies, il a souvent une appellation différente. Ceci nous amène à poser le double problème de l'identification interethnique à partir des productions artisanales d'instruments et de l'autonomie culturelle musicale et instrumentale des autochtones par rapport au reste de la population andine.

L'identification interethnique apparaît déjà dans l'appellation de certains instruments autochtones. Ainsi la flûte de Pan s'appelle *antara* en *Quechua* et *siku* en Aymara (*sampoña* en espagnol), l'instrument de percussion le plus employé par les Quechua s'appelle *wankara* en Aymara; la flûte verticale courbe *Kana pinkullu* (en *Quechua*), *charka* (Aymara). D'autres instruments ont la même appellation partout: c'est le cas de la *quena*. L'apport autochtone est différent et se note spécialement en ce qui concerne les flûtes en général et les flûtes à bec en particulier. Les Quechua utilisent des aérophones comme le *Wakra punku* et le *clarin*, les Aymara des instruments à vent qui leur sont propres, comme la *tarka* et le *mohoceño* et une variété de *pinkullu* inconnue chez les Quechua: la *phuna*, le *kaspichaqui*, etc.

La fréquence d'emploi des instruments est un indice important: moins d'idiophones chez les Aymara, plus de cordophones chez les Quechua. Les Aymara, qui vivent sur les hauts plateaux boliviens, se transmettent la musique oralement comme les Quechua. Ils emploient le mode pentatonique et les instruments sont fabriqués et employés par les hommes. La grande différence réside dans le fait que les Aymara restent plus fidèles aux instruments à vent et qu'ils n'utilisent pratiquement pas les instruments à cordes, contrairement aux Quechua qui ont adopté la guitare, le *charango*, la harpe et la mandoline, métissant ainsi leur musique traditionnelle. Si l'on remarque une différence interethnique on peut cependant constater que le monde indigène garde une certaine spécificité face aux Métis et au monde moderne en général.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LES PAYS ANDINS

Deuxieme Partie

*X. Bellenger**

Résumé:

Dans cette deuxième partie, nous allons étudier deux instruments d'usage fréquent dans les Andes, la tarka et le charango. Nous avons choisi ces deux instruments pour en avoir joué depuis plusieurs années. La tarka est un instrument à vent aymara et le charango un cordophone métis. Ces deux instruments nés sur le sol sud-américain illustrent bien l'évolution instrumentale andine.

A travers ces deux monographies nous aimerions montrer l'intérêt d'une étude plus approfondie d'un instrument dans son contexte géographique et ethnique.

Resumen:

En esta segunda parte, vamos a estudiar dos instrumentos de uso frecuente en los Andes, la tarka y el charango. Hemos elegido estos dos instrumentos por haber tocado con ellos durante varios años. La tarka es un instrumento de viento aymara y el charango un "cordofono" mestizo. Estos dos instrumentos nacidos en tierras sudamericanas ilustran bien la evolución instrumental andina.

A través de estas dos monografías nos gustaría mostrar el interés de un estudio más profundo de un instrumento en su contexto geográfico y étnico.

* 5 Rue du Talus du Cours, 94160 Saint Mandé.

LA TARKA

Il existe dans l'Altiplano, un aérophone de forme singulière que l'on désigne en aymara sous le nom de *tarka* et en quechua sous celui d'*anata*. Bien que ces deux noms soient les plus répandus, d'autres termes peuvent servir à le désigner selon les régions.

La plupart des études effectuées jusqu'à ce jour sont essentiellement descriptives; elles ne tiennent compte ni du contexte géographique, ni des méthodes de fabrication, utilisation et de diffusion des instruments de musique à l'intérieur des groupes ethniques. La compréhension de ces données est pourtant indispensable si l'on veut expliquer la présence d'un instrument sur une surface de plusieurs dizaines de milliers de kilomètres carrés, et qui dans tous les cas obéit à des règles d'élaboration et d'utilisation.

Ce travail est fondé sur l'étude d'un cas, celui de la communauté de Hualata, province de Omasuyos, département de La Paz en Bolivie, qui est une grande productrice de ce genre d'instrument. Nous avons réalisé cette étude en collaboration avec l'anthropologue aymarophone, Mauricio Mamani.

CARACTERISTIQUES GENERALES

La tarka est une variété de flûte en bois, de forme massive, prismatique à section rectangulaire ou octogonale, parfois cylindrique.

Dans le détail, on distingue quatre parties d'importance inégale, de haut en bas:

- 1) une embouchure;
- 2) un corps prismatique muni d'une fenêtre rectangulaire;
- 3) un élément à section plus ou moins hémicirculaire comprenant sur la face antérieure six trous permettant de produire les différentes notes musicales, mais aucun sur la face postérieure;
- 4) un élément prismatique plus petit que le premier, ouvert à son extrémité.

On connaît une assez grande variété de tarkas organisées sur ce modèle initial. La longueur totale des instruments en usage s'étend entre vingt et soixante-cinq centimètres.

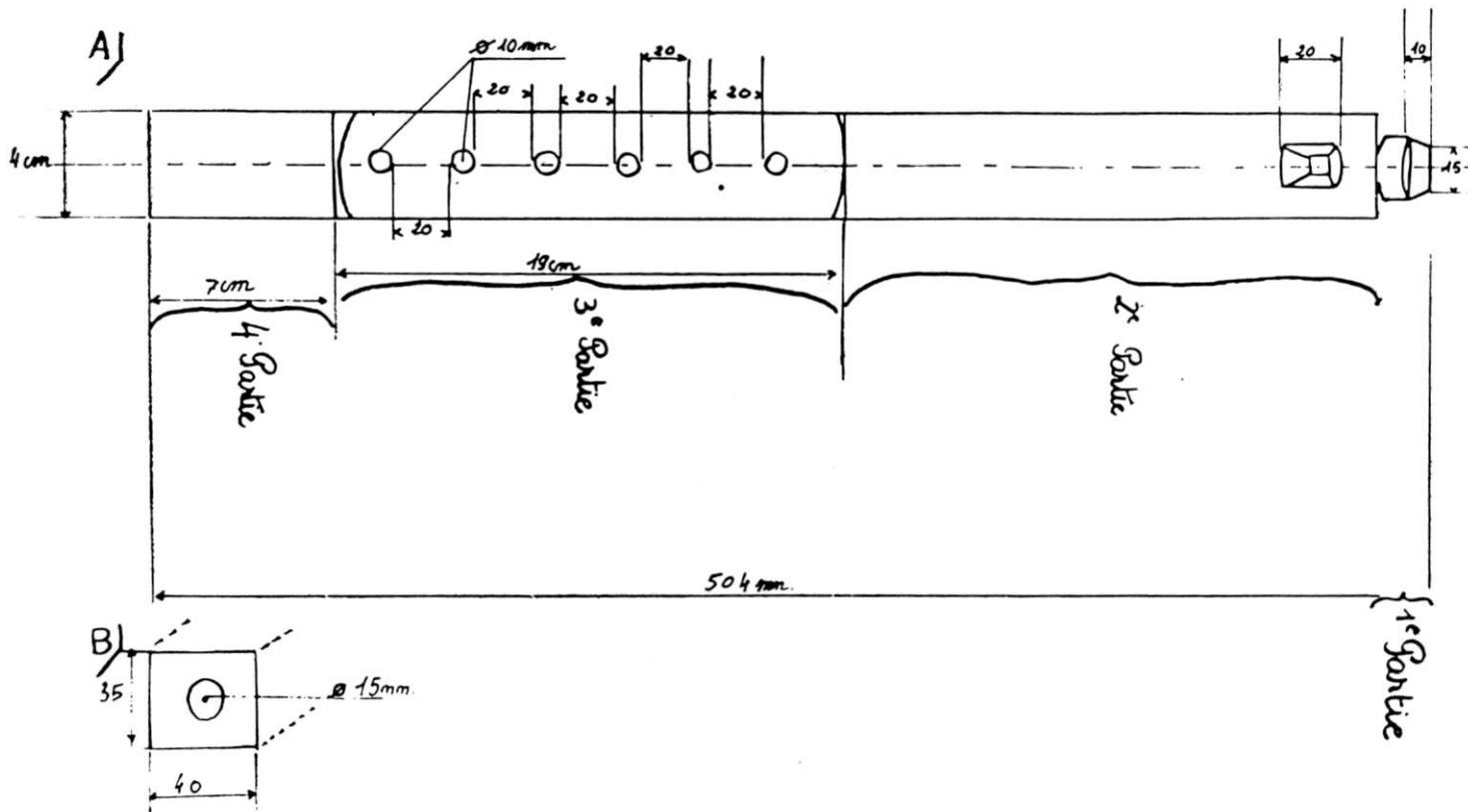
DIFFUSION GEOGRAPHIQUE

La tarka est fréquemment utilisée dans les régions avoisinant le lac Titicaca, particulièrement au Pérou dans les provinces de Puno et de Huancane; en Bolivie dans le département de La Paz, dans la zone des Carangas, à Oruro et Potosí ainsi que dans le nord des Andes chiliennes et en Argentine dans les provinces de Salta et Tucumán, donc principalement dans la zone aymara.

CIRCONSTANCES DE SON UTILISATION

La tarka est utilisée à l'occasion des fêtes religieuses ou profanes, accompagnée de la *redoblante* et du *bombo*, lors du carnaval, à Noël, au Nouvel an, à l'Épiphanie, pendant toute la période de réjouissances estivales qui s'étend dans les Andes de novembre à avril. La tarka s'emploie aussi en solo chez les pasteurs du haut plateau, qui exécutent des mélodies en conduisant ou en surveillant le troupeau. L'instrument utilise aussi sous forme orchestrale pouvant comporter quinze éléments.

Etude Organologique — TARKA TAIKA



Communauté de Hualata, Dept. de La Paz, Bolivie, oct. 1975.

Dessin N° 1

2. MUSIQUE ET SONORITE

On exécute sur ce type de flûte des mélodies pentatoniques qui sont généralement composées d'une brève introduction suivie de phrases répétitives accompagnées d'un rythme constant. Le son produit par l'instrument est très particulier et c'est dans une certaine mesure ce qui fait son originalité. A juste titre, Manuel Rigo-berro Paredes, folkloriste bolivien, nous dira: "Elle est doucement sentimentale et la musique jouée en trio est impressionnante et des plus agréables"¹. De même dans un ouvrage collectif intitulé "La Paz en su IV centenario", on peut lire: "Le timbre de la tarka est beau, velouté et doux, il exprime avec éloquence les mélodies du mode pentatonique"².

La tarka, n'ayant pas contrairement à la *quena* un orifice sur sa face postérieure, se trouve donc musicalement limitée, bien que l'extension de la gamme de sons soit possible en augmentant ou en diminuant la pression de l'air qui pénètre dans le corps de l'instrument.

3. PROBLEME DES ETALONS DE MESURE

A propos de la fabrication, nous allons soulever le problème très important des mesures étalons qui sont utilisées pour la réalisation des instruments. Aucun auteur ne s'y est attaché et pourtant sans ces mesures aucun instrument digne de ce nom ne pourrait voir le jour et encore moins être employé sous forme orchestrale.

La plupart des aérophones et des cordophones élaborés dans les régions andines ne sont pas fabriqués selon des normes universelles; ces instruments n'étant pas tempérés, on peut expliquer en partie la grande variété d'instruments d'un même type et des sonorités propres à chaque région, parfois même à une zone de faible superficie. De ce fait, l'oreille européenne a tendance bien souvent à considérer un instrument comme "faux". De plus, deux instruments du même genre utilisés en deux points différents peuvent dans les notes qu'ils produisent n'avoir rien de commun s'ils ne sont pas élaborés par les mêmes artisans. En effet, les mesures étalons diffèrent selon chaque communauté ou lieu de fabrication.

a) Les mesures étalons employées dans la communauté de Hualata

Les fabricants de tarka de la communauté de Hualata utilisent comme mesure étalon des règles plates en bois, entaillées sur un des bords, (cf. photo N° 1). Chaque encoche correspond à une partie précise de l'instrument: embouchure, fenêtre, trous. Il existe dans le cas présent plusieurs types d'étalons, qui sont au nombre de neuf.

b) Emploi des différents étalons

Ces neuf mesures étalons permettent de fabriquer neuf types de tarka destinés à composer quatre orchestres baptisés dans la communauté: *tarkas POTOSINAS*, *tarkas ALINAS*, *tarkas CURAWARAS* et *tarkas ULIARAS*.

¹ *El arte Folklórico de Bolivia*. La Paz, ed. 1970, p. 64. "Es dulcemente sentimental y su música en trio es impresionante y de lo más agradable".

² *La Paz en su IV centenario 1548-1948*, vol. III, p. 417, ed. 1948. C'est actuellement in des documents les plus anciens et les plus complets.

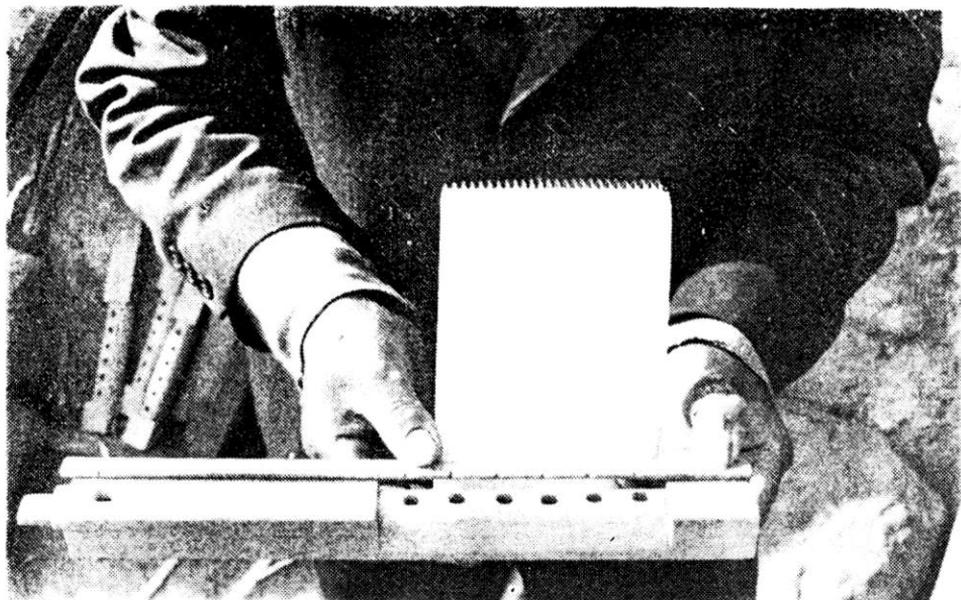


Photo N° 1: Mesure étalon. Bolivie

c) *Orchestration des tarkas*

Ces quatre orchestres constituent une série décroissante du point de vue dimensionnel.

Chaque orchestre est lui-même composé d'instruments de taille décroissante appelés respectivement:

- 1) tarka *täika*, qui est la plus grande;
- 2) tarka *malla* ou *malta*, moyenne;
- 3) tarka *tikle*, de petite taille.

Dans l'orchestre de tarkas Potosiñas, on distingue trois tailles;

dans l'orchestre de tarkas Salinas deux tailles;

.. .. tarkas Curawaras, " .. ;

.. .. tarkas Uliaras, " .. ;

ce qui fait un nombre total de neuf tailles correspondant au neuf étalons de mesure.

D'après les renseignements que nous avons obtenus, le nom donné à chaque orchestre n'est pas seulement dû à l'imagination des artisans, mais correspond au nom de la région dans laquelle chaque type de tarka est vendu. Il est donc possible d'évaluer l'importante diffusion qu'effectue cette communauté. D'autre part, les tarkas en usage dans la région de Puno au Pérou proviennent également de cette communauté, ce qui montre que la diffusion d'instruments de musique fabriqués dans cette communauté s'étend au-delà des frontières boliviennes.

d) Etude organologique des tarkas observées à Hualata

Voici, à titre indicatif, la longueur totale de chaque instrument; ces mesures ne sont valables que pour la communauté considérée.

1) Orchestre du type POTOSIÑA

- a) Taille taïka : longueur totale 635 mm.
- b) Taille malta : longueur totale 420 mm.
- c) Taille tikle : longueur totale 275 mm.

2) Orchestre du type SALINA

- a) Taille taïka : longueur totale 590 mm.
- b) Taille malta : longueur totale 390 mm.

3) Orchestre du type CURAWARA

- a) Taille taïka : longueur totale 530 mm.
- b) Taille malta : longueur totale 350 mm.

4) Orchestre du type ULIARA

- a) Taille taïka : longueur totale 490 mm.
- b) Taille malta : longueur totale 320 mm.

On remarquera que la longueur totale des tarkas moyennes ou du type *malta* est dans tous les cas de 2/3 par rapport à la grande tarka ou *taïka*. Ce qui explique, comme nous l'ont confié les artisans, que seul l'orchestre composé des plus grandes flûtes puisse avoir trois tailles. Dans les autres orchestres, une flûte du type *tikle* ou petite flûte n'offrirait pas les qualités sonores désirées et serait techniquement réalisable.

LA FABRICATION

1) Les techniques utilisées

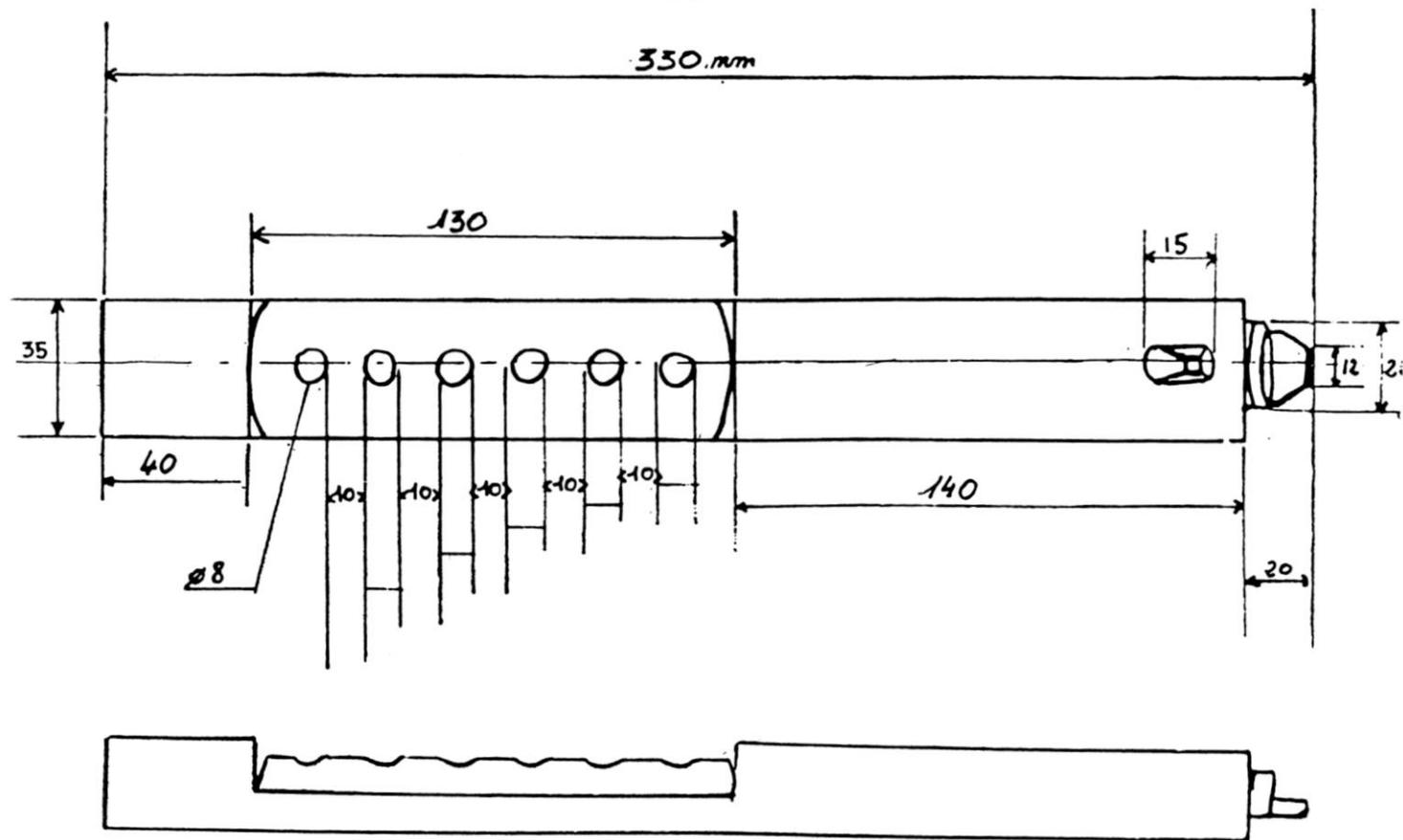
On peut considérer que les techniques de fabrication auxquelles les artisans ont appel, sont identiques dans toutes les communautés, bien qu'on puisse noter une recherche constante dans la qualité sonore et dans la maîtrise des techniques employées. Les artisans ne refusent pas toujours le progrès et adoptent parfois des matériaux tels que le vernis ou les colles pour faire leurs instruments.

2) Les matières premières

On sélectionne des pièces de bois durs comme l'oranger ou la grenadille³. Les fabricants affirment avoir essayé d'autres essences, mais que seul un bois comme

³ Granadillo in Diccionario de Americanismos de Sta. Maria, de 6 a 8 metros de altura, cuya madera compacta y recia de color rojo y amarillo, es muy estimada en ebanisteria. (*Machaerium schomburgkii*).

Etude Organologique — TARKA TAIKA



Dessin N° 2.— Communauté de Hualata - Dept. de La Paz - Bolivia.

L'oranger offrait les qualités nécessaires à l'obtention d'une qualité sonore optimale.

Ces matériaux n'existant pas dans la région considérée, ils sont achetés à La Paz, mais proviennent de la région de Santa Cruz. Ceci pose donc quelques problèmes quant à l'histoire lointaine de la tarka, tout au moins sous sa forme actuelle.

c) *Les différentes phases de la fabrication*

Après avoir choisi une pièce de bois appropriée, l'artisan effectue:

1) *Une perforation centrale* sur toute la longueur de la pièce de bois, d'un diamètre moyen de quinze millimètres en laissant d'épaisses parois, (cf. photo N° 2).

2) *Le lissage de la perforation*. Cette opération est destinée à enlever toutes les impuretés permettant ainsi un passage aisé de la colonne d'air insufflée dans l'instrument.

3) *Le marquage*, avec la mesure étalon, pour marquer l'emplacement de la fenêtre, (cf. photo N° 1).

4) Le rabotage de la pièce de bois, (cf. photo N° 3)

5) Il donne une forme arrondie à la partie antérieure de l'instrument.

6) Avec un couteau, et toujours à l'aide de l'étalon de mesure, il marque les différentes parties à tailler, ainsi que l'emplacement des six trous destinés à produire les notes musicales. Puis il perce et taille les parties marquées précédemment, (cf. photo N° 4).

7) Il met en forme la "fenêtre", (cf. photo N° 5).

8) Il fixe à l'embouchure un élément auquel il adaptera un second élément destiné à faire entrer un mince filet d'air dans l'instrument, (cf. photo N° 6).

L'instrument est parfois vernis et sculpté, mais cet usage est récent.

Certains instruments, le plus souvent destinés à être vendus dans les foires artisanales à l'usage des touristes, notamment à La Paz, n'ont pas toujours les qualités sonores requises. On peut donc dans certains cas constater une détérioration de la qualité de l'artisanat due au tourisme. Fort heureusement, cet état de choses n'est pas général.

7. ORIGINE ET HISTOIRE DE LA TARKA

L'instrument ne ressemble en rien à ceux qui furent importés par les "conquistadores" ou à l'époque coloniale.

Aucun document ancien ne comporte de représentation ni de citation concernant la tarka mais son nom existait déjà dans la langue aymara: il est traduit dans le dictionnaire de Ludovic Bertonio (fin du XVI^e siècle) par "voix rauque", ce qui n'implique pas qu'elle existait à l'époque, tout du moins sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. De plus, l'emploi assez récent de l'oranger ou de la *grenadille* nous incite à penser qu'elle a subi de profondes transformations.

C'est ce qui apparaît, si nous consultons le livre intitulé *La Paz en su IV^e centenario*. On nous y décrit la tarka comme ressemblant au *pinkullu*, construit en roseau et de forme cylindrique; jusque-là, il nous est difficile d'établir une comparaison avec l'instrument que nous venons d'étudier.

Pourtant, on nous précise plus loin que la différence entre cet instrument et le *pinkullu* réside dans le conduit de son embouchure, qui est plus étroit et qui produit un son mélancolique et par conséquent très expressif (cf. dessin N° 3, où l'on voit la différence entre le *pinkullu*, figure N° 2, et la tarka, figure N° 3). Il s'agit donc d'un instrument du même type, mais de forme cylindrique, chose que l'on peut expliquer



Photo N° 2. - Le "baril" de la tarla. Perforation centrale. Bolivie.

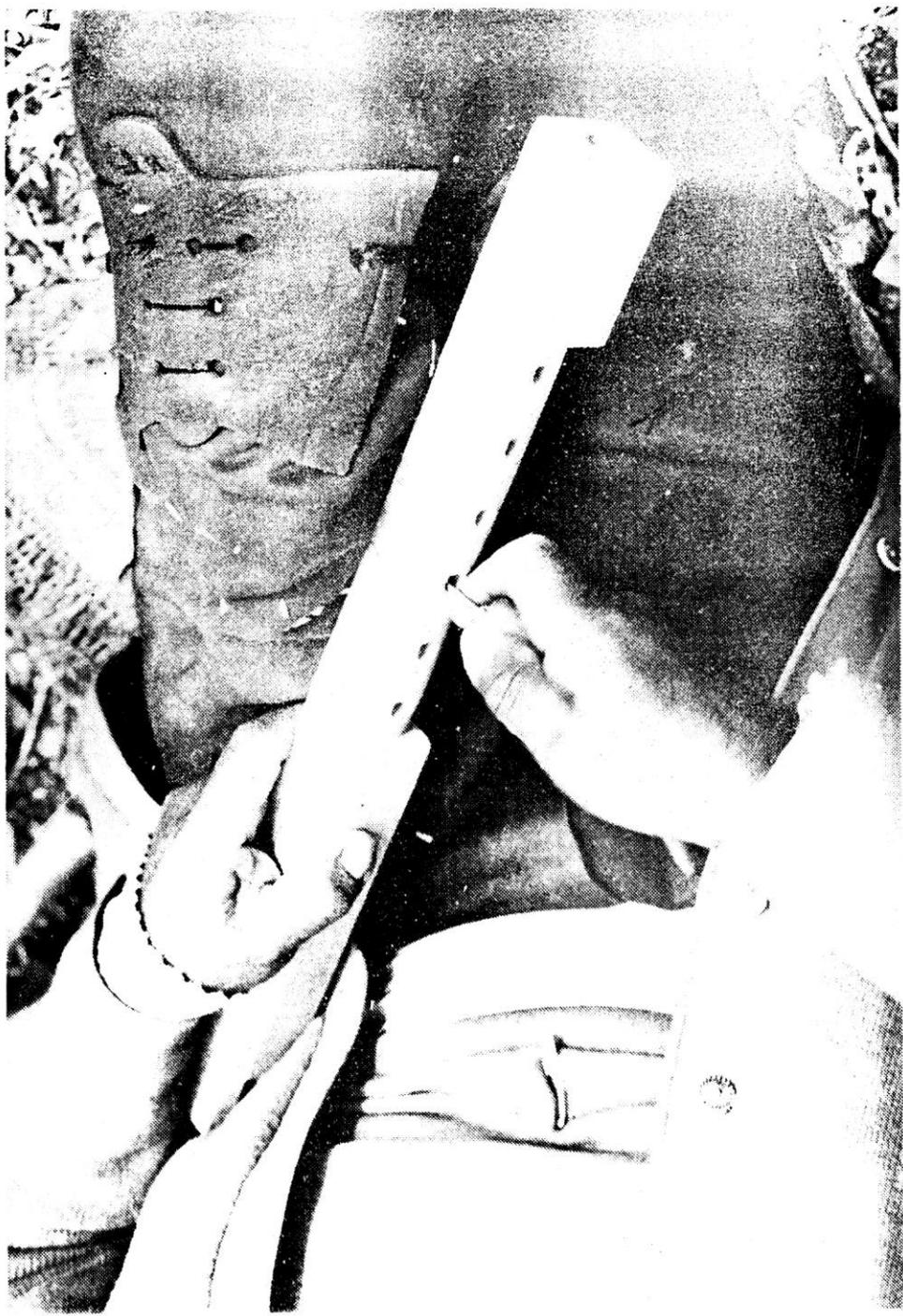






Photo N° 5: Fabrication de la tarka. Mise en forme de la fenêtre.

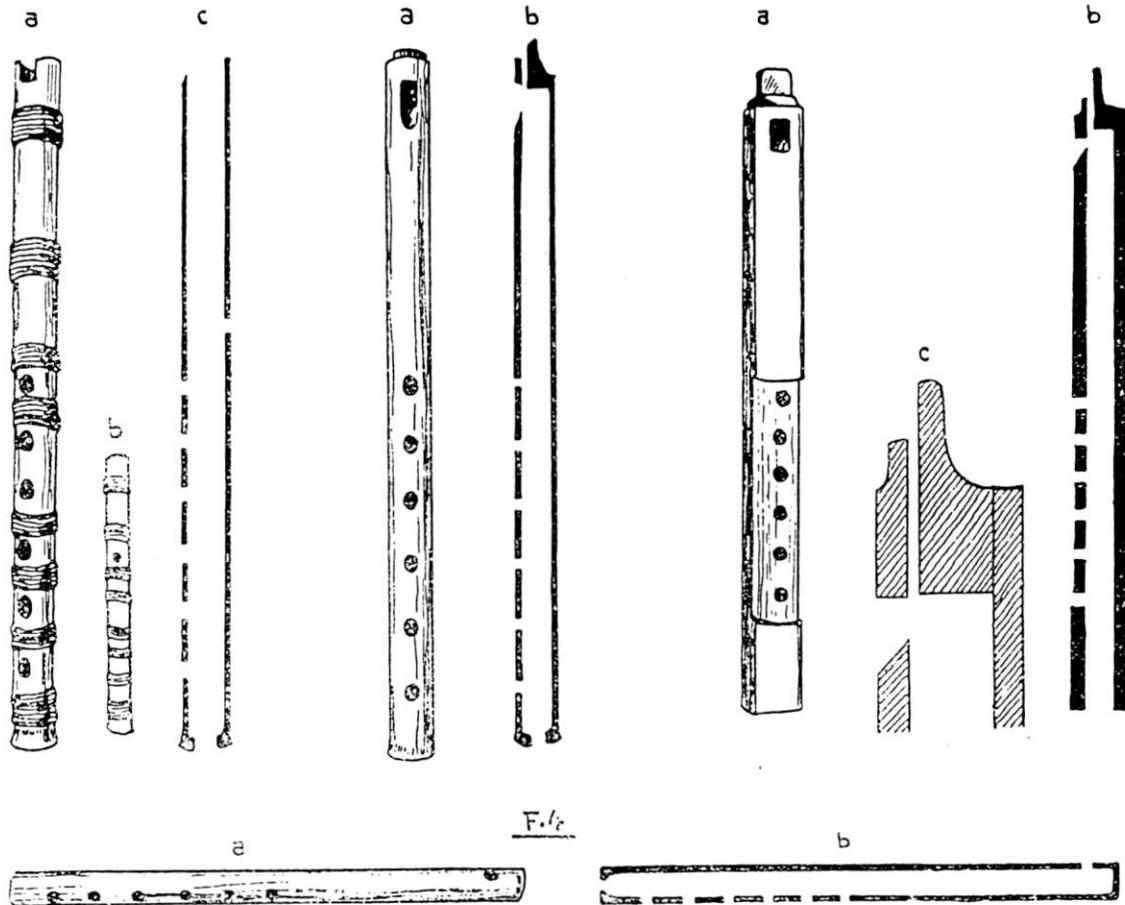


Photo N° 6: Fabrication de la tarka. Fixation de l'embouchure.

aisément, car il est logiquement impossible de donner une forme parallélépipédique à un morceau de roseau. L'instrument en question comporte lui aussi six trous permettant de produire les différentes notes, ainsi qu'une fenêtre de forme rectangulaire. Il était donc utilisé dans les mêmes conditions, c'est à dire sous forme orchestrale. L'une de ces flûtes, nous précise-t-on, est parfois en bois taillé. D'après les illustrations, l'instrument ressemble de très près à la tarka. Le doute disparaîtra tout à fait en ce qui concerne la parenté de ces deux instruments lorsqu'on apprendra que les artisans fabriquaient autrefois les tarka en *caña* (roseau), mais qu'avec l'emploi de bois durs disponibles sur le marché de La Paz, on ne faisait plus de tarka de ce type. Ce changement semble très récent: dans un document inédit de Louis Girault, accompagnant un enregistrement de *tarka pinkullu*, on peut lire: "La tarka-pinkullu est un instrument tenant de la tarka proprement dite et du pinkullu, du genre flageolet; la tarka courante est fabriquée en bois d'oranger ou de *mara*, et de forte épaisseur. La tarka-pinkullu, comme le pinkullu, est faite de *carriço*, sorte de bambou résistant. Mais qu'il s'agisse de la tarka-pinkullu, ou de la véritable tarka, l'agencement des trous est semblable. Ce qui varie surtout, c'est l'importance de la colonne d'air, beaucoup plus grande dans la tarka-pinkullu que dans la tarka". On peut donc considérer que l'emploi de la tarka-pinkullu est plus ancien que celui de la tarka et qu'elle a été l'objet d'une transformation, on pourrait parler d'une métamorphose.

En reprenant toutes les données en notre possession, nous voyons que l'usage de la tarka est concentré dans la *zone aymara* et qu'il s'agit (dans sa forme actuelle) d'un instrument autochtone, post-colonial ayant subi des transformations il y a peu de temps.

L'emploi d'un système d'étalon de mesure particulier renforcera notre point de vue sur l'originalité et l'autonomie culturelle et artistique des artisans aymara qui font



Dessin N° 3.— Collection Louis Girault

preuve d'un grand esprit de création et d'une assimilation rapide de techniques et des matériaux nouveaux qu'ils utilisent pour améliorer la fabrication des instruments, tout en conservant leur emploi traditionnel. Il y a donc une évolution constante et une volonté de recherche dans l'artisanat andin qui résiste toujours aux influences extérieures et qui garde un caractère qui lui est propre. La tarka est un exemple parmi tant d'autres.

CRITIQUE

La plupart des publications n'offrent que peu d'informations sur la tarka, et celles-ci sont le plus souvent erronées. Alejandro Henríquez dans son ouvrage *Organología del folklore chileno*, fait une grande différence entre l'anata et la tarka, alors qu'il ne s'agit que d'une différence d'appellation selon les régions ou les groupes ethniques qui l'utilisent. Jiménez Borja, musicologue péruvien, ne nous aidera pas davantage. Voici la citation complète de ses renseignements sur la tarka: "Las tarkas, también flautas de pico, muy estudiadas por numerosos investigadores proceden de Huancane, Puno. Son comunes a Perú y Bolivia". Nous cherchons toujours les travaux de ces chercheurs "fantômes"!

DISCOGRAPHIE

ET

BANDES MAGNETIQUES

éditions boliviennes.

Folklore de Bolivia Vol. I édition Lauro, 33 tours réf.: LPLR-1129. Morceaux à écouter: a) A siglo XX voy, tonada de tarkeada. b) Huayno en tarkeada.

Folklore de Bolivia Vol. II édition Lauro, 33 tours réf.: LPLR-1130. Morceaux à consulter: a) Tentación, huayno en tarka. b) Recuerdo, huayno en tarka.

éditions françaises.

Fêtes Indiennes PEROU-BOLIVIE. Edition Festival 33 tours stéro. ref. FLDX 593. Documents recueillis par Jean-Christian Spahní. A consulter, morceau N° 6 "Carnaval d'Acora" (Puno, Pérou), instruments: six tarkas, deux bombos. b) Face II, morceau N° 7, "Carnaval de Vilquechico" (Lac Titicaca, Pérou). Instruments: six tarkas, deux bombos, cymbales.

Sur bandes magnétiques de la phonothèque de Paris: cf. collection Louis Girault.

LE CHARANGO

CHARANGUITO

Tienes ojos para mirar,
orejitas para escuchar.

Tienes cinco cuerdas dobles
Que te sirven para llorar,
pero parecen un trueno
cuando por este suelo
se ponen juntas a vibrar.

Vas cargado de pelitos,
por eso te llaman mulita
más pareces un llockallito
llorando por su chulito.

Tu cuerpo tendrá la fama,
de coleccionar en su caja:
muchas inquietas uñitas,
peines, plectros y macanas,
formas de medias lunitas.

Más abajo de tu boca,
está la palka o puente,
cantor con voz de virlocha
la palka no lo resiste.

Criadero de imillitas
Parecen tus clavijeros.
Tu diapasón comadreja
con quince críos en la panza.

Una mano corretea,
como un potro desembocado,
otra mano que asemeja
a un picaflor enamorado.

Ernesto Cavour

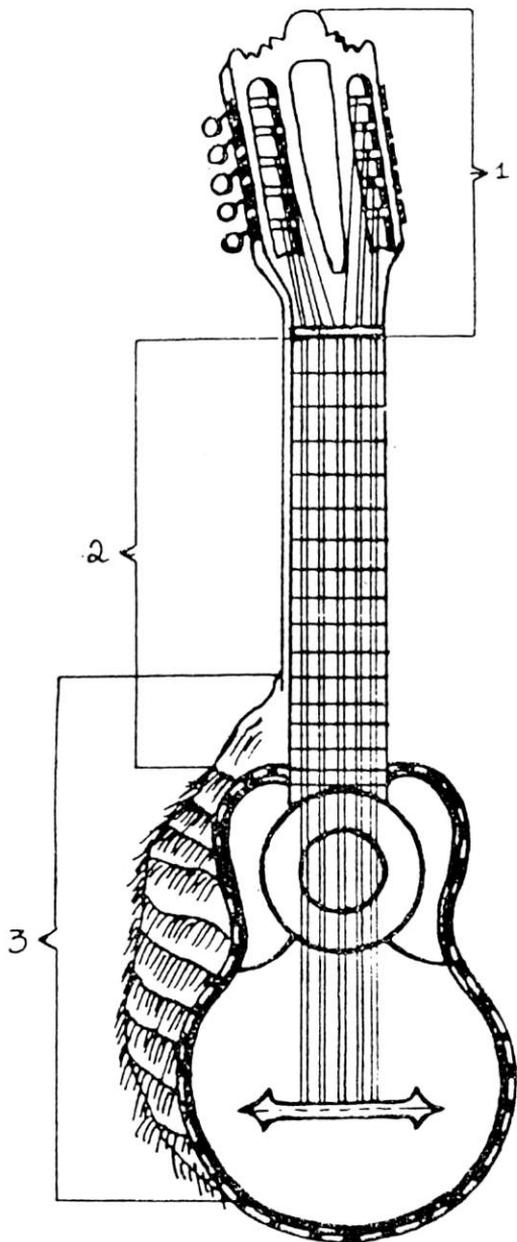
CARACTERISTIQUES GENERALES

Le *charango* est un cordophone qui, vu de face, ressemble en partie à une guitare espagnole, mais de taille plus petite: il en possède les chevilles, la table d'harmonie en forme de "huit" ainsi que la rosace; ses caractéristiques répondent aussi à celles de la mandoline, par l'emploi de doubles cordes et la forme arrondie de la caisse de résonance.

llockallito: niña.

palka: Base de una flecha de caucho.

imilla: nina, novia, mujer.



Dessin N° 4

Le charango doit sa particularité à l'utilisation, dans la plupart des cas, de la tige d'un tatou comme caisse de résonance (cf. note en fin de chapitre). Avant d'aborder les variétés de cet instrument existant dans les régions andines, qui diffèrent par la forme, la taille ou le matériel employé, nous ferons une description type de l'instrument, que l'on peut diviser en quatre parties, (cf. dessin N° 4).

1) Le CHEVILLIER⁴ composé: a) des chevilles, b) du sillet (cf. dessin N° 4).

2) Le MANCHE:⁵ sur lequel s'appuient les doigts de l'exécutant, comporte: des cordes de touche et des divisions de barres de touches (cf. dessin N° 4).

3) La CAISSE de RESONANCE avec la table d'harmonie⁶ sur laquelle repose le chevalet (cf. dessin N° 4).

4) Les CORDES: qui sont généralement au nombre de cinq paires.

variétés de charango

Selon les régions, les techniques de fabrication diffèrent selon les matières premières disponibles et l'imagination artistique des luthiers. De façon à rendre l'exposé plus clair nous étudierons les différentes variétés de *charango* selon les formes et les matériaux dont peut être faite chaque partie de l'instrument.

1) Le chevillier peut être composé de chevilles en bois, ou en métal: il adopte alors la forme traditionnelle d'un manche de guitare. Dans le cas des chevilles en bois, elles sont placées dans le corps même du manche préalablement percé à cet effet et peuvent être disposées de diverses façons (cf. dessin N° 5).

Le sillet est généralement en bois ou en ivoire, parfois en plastique.

2) Le manche peut comprendre de huit à seize barres de touches.

3) La caisse de résonance et la table d'harmonie: La caisse de résonance peut être en tatou ou en bois creusé et travaillé imitant parfois la forme du tatou, ou simplement à plat comme le dos d'une guitare.

La table d'harmonie adopte la forme de la caisse de résonance généralement en forme de "huit". La rosace plus ou moins grande est parfois remplacée par les fentes du violon. C'est le cas de quelques *charangos* construits par le luthier bolivien Amboja dans la ville de Cochabamba.

Le chevalet: fait de bois, de métal ou d'ivoire, a le plus souvent une simple forme rectangulaire; il est parfois sculpté.

4) Les cordes: sont généralement au nombre de dix, mais on rencontre aussi des *charangos* à douze cordes. Les cordes en nylon sont d'un usage courant; on rencontre cependant des *charangos* à cordes métalliques ou en boyaux.

⁴ Le chevillier: est la partie du manche de l'instrument où sont enfoncées les chevilles, qui servent à tendre ou détendre les cordes de l'instrument. Le sillet: est un morceau d'ivoire ou d'ébène appliqué au bout du manche d'un instrument à cordes, et sur lequel portent celles-ci (la longueur des cordes se mesure du sillet au chevalet).

⁵ Le manche: est la partie supérieure des cordophones. La touche: partie des instruments à cordes, sur laquelle s'appuient les doigts de l'exécutant. La touche est faite de bois dur, généralement d'ébène, et terminée à sa partie supérieure par le sillet. La touche de la guitare, de la mandoline et du charango comporte des divisions en relief marquant les tons et demi-tons.

⁶ La table d'harmonie ou table supérieure de la caisse du violon et de tous les instruments à cordes. Le chevalet: petite pièce de bois dur, de forme plus ou moins découpée, sur laquelle reposent les cordes des cordophones à cordes pincées ou frottées, et qui a pour rôle essentiel de communiquer les vibrations des cordes à la table d'harmonie.

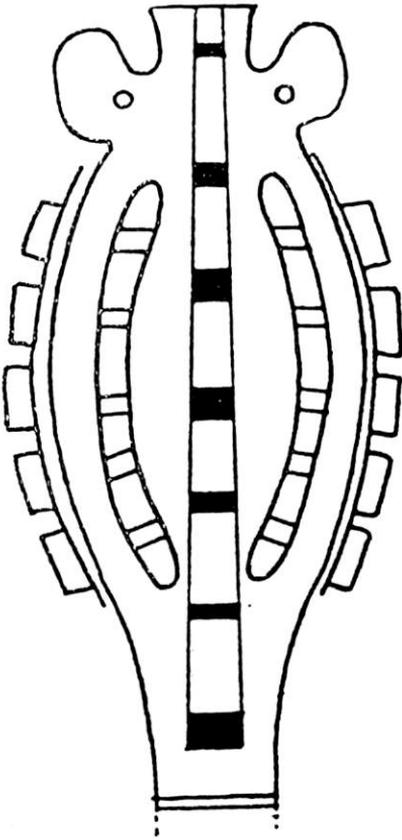


Fig. N° 1: Exemple de chevillier mécanique de la région de Cochabamba en Bolivie, vue de face.

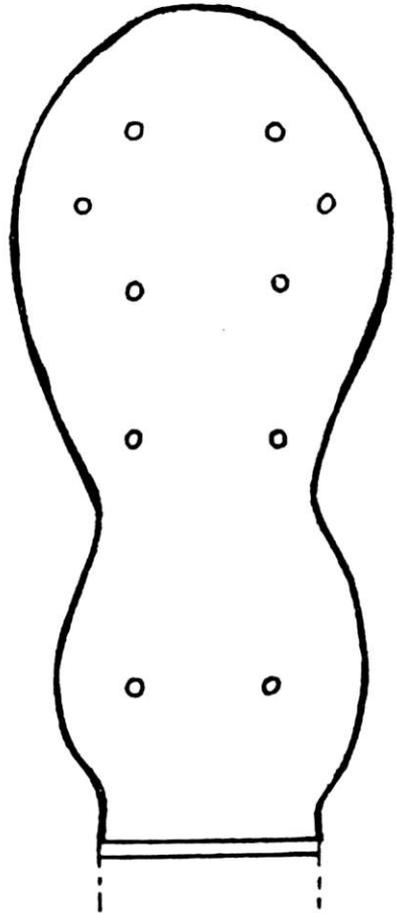


Fig. N° 2: Exemple de chevillier rudimentaire, en bois, au Pérou vue de face.

Les tailles de charango

Il existe de nombreuses tailles de charango, allant de celle d'une guitare conventionnelle jusqu'au tout petit charango dont la caisse de résonance est à peine plus grande que la main. Chacun de ces instruments s'emploie dans des régions différentes selon les coutumes et traditions. On peut tout de même distinguer trois tailles types de charango:

Le petit charango que l'on rencontre en Bolivie mesure du sillet au chevalet: 25 cm; le charango moyen, qui est le plus usité, mesure du sillet au chevalet: 35 cm, le grand peut mesurer du sillet au chevalet: 45 cm.

REPARTITION GEOGRAPHIQUE

Le charango est utilisé au Pérou dans les départements de Junin, Huancavelica, Tarma, Ayacucho, Apurímac, Cuzco et Puno, c'est-à-dire, essentiellement dans la Sierra. En Bolivie, principalement dans la région de Cochabamba, à Aquile qui est un important centre de production de charango, ainsi que dans le Nord de Potosí, et plus rarement dans l'Altiplano. L'instrument est surtout présent dans les grandes villes comme La Paz, (département de La Paz) Sucre, Tarabuco (département de Chuquisaca) et Potosí (département de Potosí) où de nombreux luthiers se sont installés depuis le début du siècle pour y produire des instruments de qualité à l'usage des groupes folkloriques et pour l'exportation⁷. On le trouve aussi au Chili, dans les départements du Nord et du Centre, les régions frontalières avec le Pérou et la Bolivie et en Argentine, dans la province de Salta et Jujuy.

Dans chacune de ces régions, on utilise un type prédominant de charango; c'est ainsi qu'au Pérou on observe plus fréquemment l'emploi de charangos à cordes métalliques avec des chevilles en bois et une caisse de résonance semblable à celle des guitares, on utilise aussi des charangos à carapace de tatou.

La répartition ethnogéographique

Le charango est beaucoup plus utilisé dans l'aire quechua, mais il est intéressant de noter que c'est dans les villes qu'il est très employé. C'est un instrument tout particulièrement apprécié par les Métis, les indigènes l'utilisent parfois: "Les aborigènes sont habitués à utiliser des instruments à cordes, surtout dans la région de Potosí où ils préfèrent une petite guitare connue sous le nom de charango. On les voit traverser les chemins tout en jouant de cet instrument; dans leurs fêtes, ils ne manquent pas de remarquables joueurs d'instruments à cordes"⁸ (Rigoberto Paredes). Cette affirmation est certes juste, mais il ne faut pas généraliser, dans bien des cas l'indigène lui préfère les instruments à vent.

CIRCONSTANCES DE SON UTILISATION

Il n'y a pas d'emploi limitatif pour le charango, qui participe principalement aux fêtes, accompagné de la guitare, aux réunions familiales ou amicales, et aux temps de

⁷ C'est le cas actuellement des plus grands luthiers boliviens comme: Isaac Vargas, Sabino Orozco, Fernández à La Paz, René Gamboa à Cochabamba. La famille Anacleto Torrico à Aquile. Patsi, Nuñez à Sucre et Hilarión Céspedes à Potosí.

⁸ M. Rigoberto Paredes, *El Arte Folklórico de Bolivia*, La Paz, 1949, p. 41.

repos après la journée de travail. En ce qui concerne l'emploi du charango dans le département de Cochabamba en Bolivie, Antonio Paredes Candia précise: "Le charango est l'instrument préféré des Métis dans les provinces et de l'indigène des vallées. Il représente pour lui le compagnon inséparable de sa vie, comme la quena pour l'Aymara; il l'emporte durant les voyages et l'utilise pendant tous les moments significatifs de son existence, comme les fêtes et les enterrements, les baptêmes et les anniversaires. Dans les chemins des vallées il n'est pas rare d'écouter d'étranges mélodies produites par l'instrument appartenant à quelque promeneur solitaire. Quand l'indigène se sent angoissé face au paysage qui l'entoure, il fait vibrer les cordes de son charango. La femme métisse ou indienne est heureuse ou triste, rit, pleure ou chante, si à la fête à laquelle elle assiste, elle peut écouter les rythmes d'une tonada de sa terre jouée au charango"⁹.

4. METHODES EMPLOYEES POUR LA FABRICATION DE L'INSTRUMENT

On peut observer l'emploi de matériaux assez divers pour la fabrication des charangos, comme l'enveloppe de certains végétaux, notamment des Calebasses séchées que l'on fixera à la table d'harmonie en guise de caisse de résonance. Dans son fascicule *Aprenda a tocar charango* (voir bibliographie), Ernesto Cavour écrit: "Le charango est construit avec la carapace d'un quirquinchu, animal appartenant à l'espèce des édentés très répandu en Bolivie. On le fait aussi en bois creusé et travaillé, et les artisans montrent une grande habileté à le décorer dans toutes les parties propices. Lors de nos recherches, nous avons rencontré des charangos faits en *caramañosles*, en Calebasses et même un charango construit avec la peau d'un condor"¹⁰. Quoiqu'il en soit, les deux types de charango les plus fréquemment utilisés sont: les charangos à carapace de tatou et ceux dont la caisse de résonance est en bois. C'est pourquoi nous étudierons successivement la mise en place d'une carapace de tatou puis la fabrication d'un charango en bois dans la région de Cochabamba en Bolivie.

a) *Mise en place d'une caisse de résonance en tatou*

A première vue, c'est la curieuse utilisation du tatou qui attire l'attention lorsqu'on examine un charango. Voyons comment procède le luthier: tout d'abord il applique la carapace préalablement mouillée dans un moule en bois, afin que ramollie, elle prenne la forme désirée, c'est-à-dire bien arrondie de la tête au bas du squelette. Puis la carapace sera ligaturée dans sa partie centrale et transférée dans un autre moule rigide, afin de lui donner la forme de "huit" particulière aux guitares. Le séchage effectué, il applique et fixe la table d'harmonie sous laquelle est placée, à environ un centimètre de la rosace, une pièce de bois reliant les deux bords de l'instrument servant de renfort. La tête séchée de l'animal est fixée sur la partie inférieure du manche de l'instrument.

b) *Construction d'un charango en bois dans la région de Cochabamba*

D'après un document recueilli par Antonio Paredes Candia, le charango de Cochabamba se construit exclusivement en bois. Selon les informateurs, Marcelo Aguiré, fabricant d'instruments à cordes et don Victor Flores Barrientos, interprète de musique

⁹ Antonio Paredes Candia, *Artesanías populares de Bolivia*, Ediciones Isla, 1967, p. 104.

¹⁰ Cavour Ernesto: *Aprenda a tocar charango*, méthode audiovisuelle accompagnant un disque réf. LPC 003, 33 tours édition Campo.

folklorique, ce type de charangos en bois est appelé "d'une seule pièce ou charango aquileño" parce qu'on les fabrique dans le village d'Aquile de la façon suivante:

On utilise une pièce de bois de bonne qualité, sans rayure, comme le cèdre ou le branger, mesurant approximativement deux pieds de long sur un de large et d'une épaisseur de quinze centimètres.

La taille consiste à donner au bloc de bois la forme de l'instrument et à marquer les parties correspondant à la caisse de résonance, au manche et au chevillier.

On creuse la partie intérieure de l'instrument, pour lui donner la forme de la caisse de résonance, et on donne sa forme au manche.

Dans la dernière phase, l'artisan peut exprimer ses goûts artistiques sur la partie extérieure faisant attention aux courbes et aux lignes pour donner plus de beauté au modèle.

Enfin, il pose la table d'harmonie et le chevalet, ainsi que les barres de touches et le sillet.

EXECUTION ET RYTHMIQUE

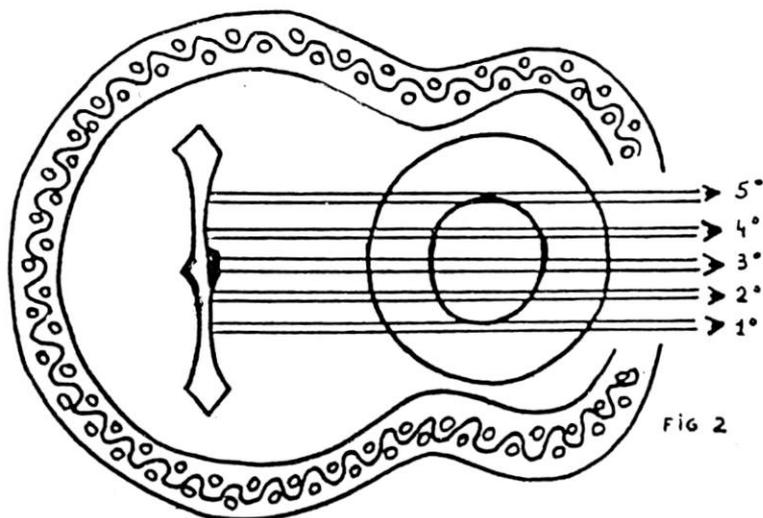
La taille de l'instrument ainsi que le type de corde utilisé étant variés (quoique l'emploi plus récent des cordes de nylon semble se généraliser chez les professionnels) la façon d'accorder l'instrument a une grande importance. De ce fait, non seulement les cordes, mais l'accordage donnent un caractère supplémentaire et particulier à ce cordophone. Parmi les nombreuses façons d'accorder le charango, la plus utilisée notamment pour les charangos de taille moyenne (35 cm. du chevalet au sillet) est l'accord en la mineur: les cordes produisent alors les notes suivantes: 1^o MI, 2^o LA, 3^o MI, 4^o DO, 5^o SOL. (cf. dessin N^o 6 figures 1 & 2). L'accord en la mineur est celui qui permet d'obtenir le plus grand nombre d'accords.

exécution

Selon que l'instrument est utilisé en solo ou en accompagnement, les cordes sont pincées ou arpégées, dans le premier cas les possibilités sont si vastes qu'elles permettent d'exécuter n'importe quelle mélodie, mais cette technique est beaucoup moins utilisée que l'accompagnement en arpège des différents rythmes populaires, qui exigent de l'interprète une singulière virtuosité. La façon de faire les arpèges sur un charango diffère de celle que l'on utilise pour la guitare, car on l'exécute le plus souvent avec l'index. Les différents arpèges obligent l'instrumentiste à disposer son poignet en tension continue, permettant à l'index de faire sur les cordes un mouvement de va et vient très compliqué et très varié selon les rythmes exécutés. Les virtuoses du charango arrivent aussi à produire des sonorités insoupçonnées. Voici quelques exemples de rythmes utilisés par le "charanguiste" (cf. dessin N^o 6, figure 3).

ORIGINE ET HISTOIRE DU CHARANGO

L'origine du charango a été l'objet de nombreuses controverses: selon certains auteurs, ce serait un instrument apporté par les Espagnols, pour d'autres dont la compétence ne fait pour nous aucun doute (Carlos Vega, R. d'Harcourt) le charango est un instrument autochtone postérieur à la colonisation espagnole. L'existence d'un tel instrument avant la conquête est à rejeter, aucune documentation ne traitant de l'existence d'instruments à cordes élaborés d'origine préhispanique. De plus, la ressemblance avec les cordophones européens est vraiment trop grande. On admet aujourd'hui que



Cueca : $\text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c}$
 $\text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c}$
 $\text{c} \text{c} \text{c} \text{c}$

Carnavalito $\text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c}$
 $\text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c}$

Carnaval . $\text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c}$

Bailecito $\frac{3}{4} \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c} \parallel \text{c} \text{c} \text{c} \text{c}$

Le seul cordophone utilisé avant le XVI^e siècle en Amérique du Sud est l'arc musical. Le charango est très probablement un descendant de l'ancienne *vihucla*, qui est un instrument espagnol à cordes pincées de la même famille que les guitares, elle n'existe plus aujourd'hui comme instrument folklorique, mais fut très en vogue au XVI^e siècle dans les gargotes et les lieux populaires. La "vihuela" a pour particularité d'avoir une caisse de résonance assez grande et cinq doubles cordes, ce qui la fait entrer dans la catégorie des instruments solistes et d'accompagnement, tout comme le charango. Ces deux instruments ont donc de fortes similitudes, ce qui peut certainement confirmer leurs liens de parenté. Il n'y a par contre aucun doute sur le caractère autochtone de l'instrument, que lui confère la pose d'une carapace de tatou comme caisse de résonance, l'animal n'existant que sur le continent américain. On peut situer la naissance du charango à l'époque de l'apogée du Potosi, qui avec la découverte du *cerro rico* entraîna des milliers d'hommes, d'aventuriers, et à leur suite un grand nombre de musiciens et de troubadours qui divertissaient le peuple durant les fêtes et les festins.

L'origine de son nom n'a pas été tout à fait élucidée. Certains admettent que le nom charango est d'origine quechua et qu'il dérive de *chajhuacu* qui signifie: joyeux, turbulent, bavard. Pour d'autres chercheurs c'est une onomatopée dérivée de *charchar* mais considéré comme le bruit produit par l'instrument lorsqu'il est arpégé rythmiquement.

Note concernant le Tatou

Tatou est le nom emprunté à une langue indigène du Brésil, qui sert à désigner l'animal qui appartient avec le paresseux et le fourmilier à l'ordre des Edentés, et dont la lignée remonte aux tout premiers mammifères sud-américains. Le tatou est armé d'une carapace recouverte de poils et d'écaillés doublées d'os dermiques, constituée de grandes plaques cartilagineuses, les bandes, dont le nombre sert à désigner les diverses espèces; la taille de ces mammifères s'échelonne entre douze centimètres et un mètre cinquante, le plus petit de la famille est le Chlamyphorus qui porte une carapace molle et recouverte le long de l'épine dorsale et que couvre partiellement une épaisse toison de poils blancs, le plus grand tatou peut peser quarante-cinq kilos.

Plus communément appelé *armadillo*, on le désigne aussi fréquemment en Amérique latine sous le nom de *bolita*, *quirquinchu*, *pichiego*, *tatu-mulita* ou simplement *mulita*, ces dénominations marquant le plus souvent les différences morphologiques des espèces (tatou à trois bandes, à neuf bandes, etc.)¹¹. Les bandes s'articulent les unes aux autres comme les pièces d'une armure, pour assurer à la fois protection et flexibilité; cette dernière qualité confère probablement à l'animal son atout majeur, car elle lui permet de se mouvoir rapidement et ainsi d'échapper aux prédateurs. Le tatou est aussi un excellent excavateur de galeries souterraines, qui lui servent d'habitation ou de refuge. Par contre, le glyptodonte, son cousin depuis longtemps disparu, devait probablement s'en remettre entièrement à son armure pour assurer sa protection, étant donné que sa cuirasse, d'un seul tenant et en forme de dôme, était d'une rigidité absolue.

¹¹ En ce qui concerne les références historiques à propos du tatou, on peut signaler le texte très intéressant de Bernabe Cobo, chroniqueur du XVII^e siècle qui fait état des connaissances de l'époque sur le tatou, son mode de vie, sa description, son utilisation dans la vie journalière du Pérou colonial. L'animal est mentionné dans cet ouvrage sous le générique de "quirquinchu" parce que: "on l'appelle ainsi dans la langue péruvienne", ce qui nous montre que les différentes dénominations concernant le tatou n'indiquent pas toujours un type morphologique déterminé, mais peuvent être aussi les appellations vernaculaires de celui-ci.

Les tatous se nourrissent d'animaux divers ainsi que de graines et de végétaux. Ils engendrent des quadruplés: invariablement tous mâles ou tous femelles.

En Amérique latine, le tatou est l'objet d'une chasse impitoyable pour sa chair fort appréciée, et sa carapace qui deviendra le plus souvent la caisse de résonance d'un charango.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous pouvons reprendre les grands traits de la stratification instrumentale andine, ainsi que l'histoire de la mise en place des grandes aires culturelles de création, de transformation et d'utilisation des instruments de musique. L'histoire nous indique les trois grandes mutations des sociétés andines: les cultures andines précolombiennes qui assimilent et donnent leur unité à des techniques instrumentales éparses, la culture née de la conquête coloniale, où se manifestent une adaptation et des créations instrumentales, et l'époque contemporaine qui voit l'adoption d'instruments récemment importés, qui cohabitent avec les instruments traditionnels.

Au départ, les premiers Etats de la côte ont un haut degré d'évolution culturelle, que nous avons pu apprécier avec les Mochica, dont les connaissances en matière instrumentale sont indéniables. Les Inca, qui se contentent de diffuser les productions culturelles des sociétés conquises, jouent en quelque sorte le rôle d'organiseurs. Les Espagnols n'ont pas stoppé le processus créateur, mais ils engendrent une société métisse, agent de diffusion des instruments occidentaux.

La bipartition de l'espace andin, qui n'existait pas à l'époque précolombienne, se trouve opérée avec la domination espagnole par la destruction des sociétés côtières et leur remplacement par des éléments noirs et métis. Le contraste entre ces deux zones s'accroît au cours des siècles qui suivent la conquête. A la suite du "choc" occidental, la côte perd son identité autochtone et en acquiert une nouvelle, tandis que dans la *sierra* on note deux attitudes: celle des Quechua, plus ouverts au métissage, qui s'adaptent et ne refusent pas les nouveaux instruments importés, et celle des Aymara, plus rigides, qui réaffirment leur autonomie culturelle en conservant essentiellement leurs instruments traditionnels.

Ces différentes attitudes aboutissent à une redistribution interethnique ainsi qu'à une identification métisse: sur la côte, les Noirs et les Métis, dans la cordillère les Aymara, les Quechua et les Métis. Le monde indigène garde une spécificité face au monde moderne et au métis, qui s'y adapte, en gardant une distance plus ou moins prononcée à l'égard de la culture occidentale.

A l'heure actuelle il est donc possible d'identifier dans la majorité des cas l'origine culturelle des instruments, et de déterminer par qui ils sont utilisés.

Les études de cas montrent que les sociétés andines ont su évoluer, se renouveler constamment malgré les différentes pressions qui leur ont été imposées.

L'emploi d'étalons de mesure, la grande cohérence dans la fabrication des instruments montrent l'ingéniosité des Indiens et l'usage de ces instruments sous forme orchestrale illustre leur grand sens musical. L'étude organologique montre qu'un élément (dans le cas cité, la *tarka*) ne peut être dissocié de l'ensemble duquel il fait partie, et que l'étude des instruments doit tenir compte d'informations parallèles pour aboutir à des conclusions constructives.

Cette étude, qui est une approche de l'ethnomusicologie dans le sens où elle traite exclusivement des moyens matériels d'expression, devrait nous conduire au cours de prochains travaux à étudier le rôle social de la musique comme identificateur socio-culturel et à confronter l'anthropologie et la musique dans les sociétés andines.

Bibliographie concernant le charango

- RETZ, ISABEL. **El Folklore Musical Argentino**. Buenos Aires, Ricordi, 1975, 4^e ed. 271 p.
- AVOUR, ERNESTO. **Aprenda a Tocar Charango**; méthode audiovisuelle accompagnant le disque ref. LPC, 33 tours, ed. Campo.
- ONZALEZ BRAVO, ANTONIO. Trompeta, Flauta, Tambor y Charango in: **Boletín latinoamericano de música**, Bogotá, t.2, 1939.
- GRAN MANUAL DE FOLKLORE. Ouvrage collectif. Buenos Aires. 1964. Ed. Honegger, 703 p.
- AREDES CANDIA, ANTONIO. **Artesanías e Industrias populares de Bolivia**, ed. Isla, 1967.
- VEGA, CARLOS. **Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de Argentina**. Buenos Aires, Centurión, 1946. 332 p. Coll. Arte.

Bibliographie

- RETZ, ISABEL. **El Folklore Musical Argentino**. Buenos Aires, 1952, Ricordi Americana, 271 p.
- Música Tradicional Argentina**. Tucumán, historia y folklore, Tucumán, Universidad Nacional, 1948. 743 p.
- ERTONIO, LUDOVIC. (1555-1628). **Vocabulario de la Lengua Aymara**. Publicado de nuevo por Julio Platzmann. Edición facsimilaria. Leipzig, B. G. Teubner, 1879. 2 vol.
- OMAN, ERIC. **Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Désert D'Atacama**. Paris, Imprimerie Nationale, 1908. 2. vol. Mission scientifique, dirigée par Créqui Monfort et E. Sénéchal de la Grange.
- CANDIA, ANTONIO PAREDES. **Artesanías e Industrias Populares de Bolivia**. Ediciones Isla, La Paz. Bolivia, 1967. 163 p.
- Juegos, Juguetes y Divertimientos del Folklore de Bolivia**. Ediciones Isla. La Paz, 1966. 123 p.
- ARVALHO NETO, PAULO. **Diccionario del Folklore Ecuatoriano**. Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1964.
- COBO, Bernabé. (1582-1657). **Historia del Nuevo Mundo**. 1653, in: *Obras del Padre Bernabé Cobo*, 2 t., Madrid 1956. Biblioteca de Autores Españoles. 91-92.
- OLUCCIO, FELIX. **Diccionario Folklórico Argentino**. Buenos Aires, El Ateneo, 1950. 503 p.
- ONCOLORCORVO, XVIII^e siècle. **Lazarillo de Ciegos Caminantes**, traduit de l'espagnol sous le titre: **Itinéraire de Buenos Aires à Lima**. Collection UNESCO d'oeuvres représentatives N° 13. Travaux et Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine — VIII. Paris. 1961. 292 p.
- ORTAZAR, AUGUSTO RAUL. **El Carnaval en el Folklore Calchaqui**. Buenos Aires. Sudamericana, 1949. 286 p.
- ORTAZAR, AUGUSTO RAUL, COLLUCIO, FELIX. VEGA CARLOS. **Gran Manual de Folklore**. Ediciones Honegger. Buenos Aires. 1964. 703 p.
- AVOUR, ERNESTO. **Aprenda a Tocar Charango**, méthode audiovisuelle accompagnant le disque ref. LPC 003, 33 tours, ed. Campo.
- ESSELHOFF, HANS D. **Les Grandes Civilisations de L'Amérique Ancienne**. Paris 1963.
- Vida en el Antiguo Perú**. Librerías A.B.C., S.A. Lima. Buenos Aires. Lima 1971. 155 p.
- FOLKLORE MUSICAL Y MUSICA FOLKLORICA ARGENTINA**. Ouvrage collectif accompagnant une série de disques. Edition Qualiton. QF-3000/5. Buenos Aires, 1968.
- MARCILASO DE LA VEGA. **Comentarios Reales de los Incas**. (1609), in: *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*, II, Madrid 1960 (BAE, 133).

- GIRAULT, LOUIS. *La Syrinx dans les Régions Andines de Bolivie*. Mémoire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Paris, 1968. 278 p.
- a) *La Musique des Aymara de l'Altiplano Bolivien*.
 - b) *Du Folklore en Tant que Science*.
 - c) *Réflexions sur la Musique Populaire*.
- a, b et c: documents inédits. Collection Louis Girault.
- GONZALES BRAVO, ANTONIO. *Trompeta, Flauta Tambor y Charango*, in: *Boletín Latinoamericano de Música, Bogotá*, t.2, 1959.
- GRAN MANUAL DE FOLKLORE. Ouvrage collectif. Buenos Aires. 1964. Ed. Honegger, 703 p.
- GRENON, PEDRO, 1878. *Nuestra Primera Música Instrumental*. Buenos Aires. E. Perrot, 1929. 106 p.
- GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Rédigé au XVII^e siècle. Institut d'Ethnologie. Paris, 1936.
- HANDBOOK OF SOUTH AMERICAN INDIANS. Volume 2. Cooper Square Publishers, INC. New York. 1963.
- HARCOURT, RAUL ET MARGUERITE. *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris. P. Geuthner 1925. 575 p.
- La Musique dans la Sierra Andine de La Paz à Quito*; in: *Journal de la Société des Americanistes de Paris*, t.V. Paris, 1922.
- La Musique Indienne chez les Anciens Civilisés d'Amérique* in: *Encyclopédie de la musique*, t. V. Paris 1922.
- HENRIQUEZ, ALEJANDRO. *Folklore Chileno*. Ediciones Valparaiso. 1973. 109 p.
- IZIKOWITZ, KARL GUSTAV. *Musical and Other Sound Instruments of South American Indians*. A comparative ethnographical study. Goteborg, 1935.
- JIMENEZ BORJA, ARTURO. *Instrumentos Musicales del Perú*. Coleccion Arturo Jiménez Borja. Lima 1951. 48 p.
- KAUFFMANN DOIG, FEDERICO. *Manual de Arqueología Peruana*. Lima 1969. Ediciones PEISA. 636 p.
- LAROUSSE DE LA MUSIQUE. Librairie Larousse. Paris 1957.
- METRAUX, ALFRED. *Les Incas*. Editions du Seuil, Paris 1962. 190 p.
- MEAD, CHARLES W. *The Musical Instruments of the Incas*. Supplement to American journal, vol. III, n° 4. New York, 1903.
- The Musical Instruments of the Incas*. Anthropological papers of American Museum of Natural History, vol. XV, Part III. New York, 1924.
- MONTAUDON, G. *La Généalogie des Instruments de Musique et les Cycles de Civilisation*. Archives suisses d'anthropologie générale, Genève, t. 3, 1939.
- MORENO, LUIS. *Historia de la Música en el Ecuador*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. 1972. 225 p.
- NORDENSKIOLD, ERLAND. *The Changes in the Material Cultures of Two Indians Tribes in the Gran Chaco*. Goteborg. 1920.
- ORBIGNY, ALCIDE D'. *Voyage dans L'Amérique Méridionale*. Paris, 1835-1846.
- OTT, REBECA DE. *Danzas folklóricas y Días Especiales de los Ignacianos*. Publicado por el Instituto Lingüístico de Verano. La Paz, 1971. 47 p.
- PACHECO, W., M. *Folklore Tarijeno*. Talleres Gráficos. La Paz. 1962. 90 p.
- PAREDES, MANUEL RIGOBERTO. *El Arte Folklórico de Bolivia*. 3^e édition. La Paz. 1970. 256 p.
- PAREDES CANDIA, ANTONIO. *Artesanías e Industrias Populares de Bolivia*, ed. Isla, 1967.
- RIVET, P. *Les Indiens Colorados*. Récit de Voyage et Etude Ethnographique. In: *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, nouvelle série, t. II Paris. 1905.
- SACHS, CURT (1881). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires. Centurión, 1947, 455 p
- SCHAEFFNER, ANDRE. *Project d'une Classification Nouvelle des Instruments de Musique*. In: *Journal et bulletin du musée d'ethnologie du Trocadero*, n° 1. 1931. p. 21 à 25.