

Formes de polyphonie dans la musique instrumentale des Indiens Cuna d'Arquíá (Colombie)

« Polyphony » in Cuna panpipe music

Bernard J. Broere

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1434>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 1993

Pagination : 154-161

ISBN : 2-8257-0485-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Bernard J. Broere, « Formes de polyphonie dans la musique instrumentale des Indiens Cuna d'Arquíá (Colombie) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 6 | 1993, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1434>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Formes de polyphonie dans la musique instrumentale des Indiens Cuna d'Arquíá (Colombie)

« Polyphony » in *Cuna panpipe music*

Bernard J. Broere

Traduction : Isabelle Schulte-Tenckhoff

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'anglais

Les musiques à parties multiples : quelques principes généraux

- 1 Jaap Kunst a souligné que « l'ethnomusicologie ne serait jamais devenue une science indépendante si l'on n'avait pas inventé le phonographe » (1958 : 12). C'est en effet grâce au phonographe et aux autres moyens d'enregistrement inventés subséquentement que le son enregistré est devenu pour l'ethnomusicologue plus ou moins ce que la partition représente pour le musicologue : un schéma directeur du jeu musical qui, à l'instar de la musique en notation, peut être rejoué autant de fois qu'on le veut, indépendamment du temps, du lieu et du contexte culturel. Nous pouvons donc désigner cette version enregistrée, fixée, d'une interprétation musicale par le terme de *world music*, terme qui s'applique également aux divers types de musiques joués et enseignés dans les universités et les conservatoires, en dehors de leur contexte d'origine.
- 2 Il ne faut donc pas écarter d'emblée la *world music*, même si elle est interprétée hors contexte et sans référence à son utilisation et à sa fonction d'origine. Lorsqu'ils se limitent à l'étude du seul son musical, les chercheurs essaient logiquement d'aborder la

world music selon un système applicable à toute musique, y compris la musique classique occidentale. Des termes et des concepts comme « centre tonal » et « polyphonie » ont été empruntés à la théorie occidentale pour permettre une description uniforme de différents types de musique et pour faciliter ainsi l'analyse comparative.

- 3 Toutefois, en ce qui concerne notamment la polyphonie, deux ethnomusicologues, Jaap Kunst et Curt Sachs, ont exprimé des doutes quant à l'application de cette catégorie aux cultures musicales non occidentales. Kunst préférait l'expression de « musique à parties multiples » pour caractériser la musique d'orchestre javanaise et balinaise, car « cette musique à parties multiples n'est pas une musique harmonique ; elle ignore l'enseignement de la construction d'accords ; son harmonie est plus ou moins fortuite, si l'on peut dire » (1958 : 44). Dans son dernier ouvrage, *The Wellsprings of Music*, Sachs consacra à la polyphonie un long chapitre (1959 : 173-91) dont la dernière partie aborde un type particulier de polyphonie, à savoir l'hétérophonie, qu'il considéra comme une « expression vague et évasive » (Sachs 1959 : 185). Néanmoins, à la fin de ce chapitre, il tente de définir la polyphonie en termes hétérophoniques : « Voici un critère hautement significatif, sinon le plus important : seule la polyphonie européenne du second millénaire de notre ère et, en dernière analyse, seule une partie de celle-ci a été notée par écrit au lieu d'être improvisée. Sachant que cette polyphonie doit sa forme, voire son existence même à la notation et à l'élaboration écrite, on voit une quatrième possibilité : le terme d'hétérophonie s'applique à tout type de jeu en parties laissé à la tradition et à l'improvisation – *contrapunto alla mente* par opposition à *res facta* » (Sachs 1959 : 190-91). Kunst se sert, lui aussi, du terme d'hétérophonie lorsqu'il décrit la manière dont est interprétée la musique du *gamelan* javanais et balinaise (1958 : 44). En d'autres termes, tous deux rejettent, pour des raisons similaires, l'application du terme de polyphonie aux cultures musicales non occidentales.
- 4 Or, pour ce qui est de la musique populaire à parties multiples en Europe, ce point de vue peut certainement être reconsidéré. Sans doute, un échange et des emprunts fructueux ont dû avoir lieu entre les répertoires de la musique populaire et ceux de la musique classique, y compris les pratiques du jeu polyphonique. Il faut également relever que ce n'est pas avant la seconde moitié du siècle passé qu'une distinction stricte et rigide fut établie entre la culture du peuple et celle de l'élite.
- 5 Dans les années 1960 et 1970, des ethnomusicologues formés également à l'anthropologie socioculturelle, comme Alan P. Merriam et John Blacking, affirmèrent qu'il ne faut pas étudier le son musical en dehors de son contexte. Dans *The Anthropology of Music*, Merriam souligna l'importance de l'étude des concepts relatifs à la musique, qui constituent en fait la base même de tout jeu musical. « Les concepts musicaux sont donc fondamentaux pour l'ethnomusicologue qui cherche à connaître le système musical, car ils sous-tendent le comportement musical de tous les peuples. Sans comprendre ses concepts, on ne comprend guère la musique » (Merriam 1964 : 84).
- 6 Sans nier l'importance de la « musique en tant que structure sonore », Merriam introduisit « l'étude de la musique dans sa culture » et « des idées relatives aux résultats du comportement musical » en tant que composantes indispensables d'un modèle de recherche ethnomusicologique de type interculturel (1964 : 6). Dans une publication plus récente, Merriam remplaça même l'expression « étude de la musique dans sa culture » par celle d'« étude de la musique comme culture » (1977 : 204).
- 7 Dans son ouvrage *Le sens musical*, John Blacking présenta le modèle de recherche suivant : la musique comme « son humainement organisé » ; « la musique dans la société et la

culture » ; et « la culture et la société dans la musique » (1980 : 11, 41, 65). Son dernier chapitre, « L'humanité toniquement organisée » (1980 : 101) est l'opposé exact de la « musique comme son enregistré » ou *world music* évoqué plus haut, car Blacking attribue une importance capitale au facteur humain lorsqu'il s'agit d'étudier toutes les formes de sons musicaux organisés par les êtres humains, y compris la musique classique occidentale.

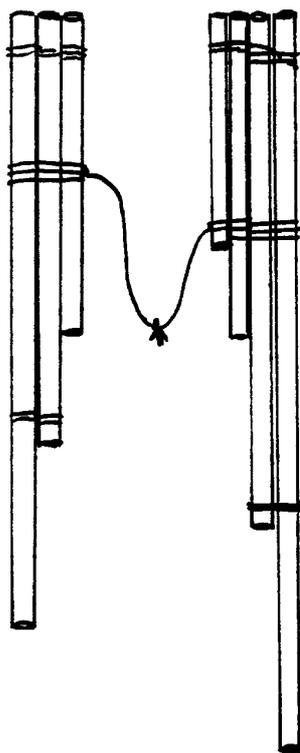
- 8 On peut déduire de ces deux modèles de recherche que le fait de qualifier de polyphonie un certain type de musique à parties multiples sans connaître les principes et les idées qui en déterminent la pratique, peut être prématuré ; il peut même induire en erreur, comme le démontrent les exemples musicaux suivants et l'analyse qui les accompagne.

Le cas des Indiens Cuna d'Arquíá

- 9 Les enregistrements – une musique festive des Indiens Cuna d'Arquíá (Colombie) furent réalisés en 1960/61 par la Anglo-Columbian Recording Expedition et publiés en 1972 par le British Institute of Recorded Sound de Londres.
- 10 L'habitat des Cuna – ou Tulé (« gens »), comme ils préfèrent se désigner eux-mêmes – se trouve dans la zone frontrière entre la Colombie et le Panamá. Seul un petit nombre d'entre eux – 568 selon un recensement effectué par les autorités colombiennes en 1979 – vit du côté colombien, tandis qu'on estime leur population à quinze mille au Panamá. La région est recouverte d'une dense forêt tropicale ; de ce fait, elle a toujours été difficile à explorer, à exploiter et à contrôler. A cette date, la route panaméricaine, qui devait relier les États-Unis au Chili, en passant par l'Amérique centrale, la Colombie, l'Équateur et le Pérou, n'a pas pu être construite dans cette zone entre le Panamá et la Colombie en raison de sa topographie particulière.
- 11 Les Indiens Cuna parviennent cependant à assurer leur subsistance dans un environnement apparemment hostile, grâce au réseau serré de relations qui les unit entre eux et à leur environnement naturel. Comme c'est généralement le cas parmi les Indiens des basses terres en Amérique du Sud – et parfois parmi ceux qui vivent dans les montagnes – la vie, la mort et la vie après la mort, y compris le cycle de la vie, le cycle écologique et alimentaire aussi bien que l'organisation politique, les institutions et les pratiques musicales – sont déterminés par des règles et des prescriptions transmises dans le cadre d'une mythologie élaborée. Les Cuna croient que le monde et ses habitants furent créés par une divinité qui abandonna ensuite sa création. Après le Grand Déluge – évoqué dans la presque totalité des mythologies du monde – les gens reçurent la visite du héros culturel Ibeorgun qui leur enseigna comment vivre en société, comment user du tabac et de l'or, comment guérir les maladies et comment entrer en contact avec l'univers des esprits bénéfiques.
- 12 Des réunions officielles se tiennent sous la présidence d'un grand chef ou *nele* qui récite des extraits pertinents de la mythologie ; ceux qui sont présents considèrent les problèmes de la vie courante à la lumière de la sagesse et du savoir légués par Ibeorgun. Il existe aussi trois cérémonies importantes se rapportant aux filles pubères. Toutes les cérémonies ont un trait commun, à savoir qu'elles se divisent en une partie officielle et une partie conviviale rassemblant les gens pour festoyer et boire ensemble. C'est pourquoi Ibeorgun leur enseigna la préparation de l'*inna*, boisson fermentée à base de bananes. Il leur apprit également comment fabriquer les instruments de musique et les

utiliser durant la partie officielle de la cérémonie aussi bien que lors des festivités qui la suivent. Chaque instrument a sa propre origine et sa propre histoire, sa propre voix et son propre accord : il n'y a pas de système général d'accord s'appliquant à tous les instruments de musique.

Fig. 1 : *Kammu-purui*, flûte de Pan des Indiens Cuna de Colombie ; un seul instrument est représenté ici



- 13 Les instruments de musique, comme les flûtes de Pan – *kammu purui* – sont néanmoins accordés de manière à être joués par paires. Mais cela ne signifie pas qu'une série de *kammu purui* venant d'Arquíá par exemple puisse être assortie à une série venant des îles San Blas¹.

Analyse

1. La musique comme son humain organisé

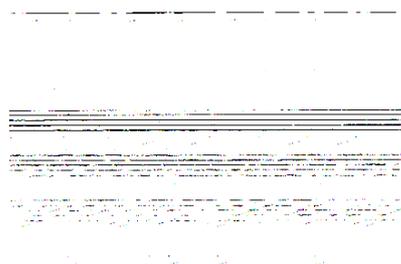
- 14 Dans l'exemple suivant, appelé *nogaswerkee*, on entend parfois une tierce mineure parmi les quintes. Cela surprend ceux qui purent écouter cet enregistrement sans jamais voir comment la pièce était jouée, comme les deux musicologues colombiens qui étudièrent ces enregistrements (cf. Espinoza & Pinzón Urrea 1965). La solution ressort de la description que Ruben Pérez donne des *kammu purui* : « Les flûtes de Pan, *kammu purui* : ces instruments ne sont pas utilisés individuellement mais en paires, par deux hommes. Cela veut dire quatre instruments, puisque chaque instrument est composé de deux flûtes de Pan reliées entre elles par une corde, que le joueur peut suspendre autour de son cou lorsqu'il ne joue pas. Une de ces flûtes est à quatre tons, l'autre à trois. Chaque joueur dispose ainsi de sept tubes. L'instrument est utilisé lors des fêtes et autrement lors de soirées » (Nordenskjöld 1938 : 76). Les tubes les plus longs sont à l'extérieur de chaque

partie, les plus courts au milieu. Chaque partie est accordée en quintes, mais les deux tubes les plus courts sont accordés en tierce mineure. Un ton entier sépare l'accordage des deux flûtes. Frances Densmore, qui put observer la manière dont les *kammu purui* sont jouées, en fournit la description suivante : « Les Tulé ont coutume de jouer simultanément de deux paires de flûtes de Pan, un joueur émettant un ton, l'autre le suivant, et les deux alternent tout au long du morceau » (Densmore 1938 : 8). Voici la description de Tayler à propos d'une prestation similaire, trente-cinq ans plus tard : « Les deux instrumentistes jouant de ces deux paires de flûtes de Pan sont assis l'un à côté de l'autre, l'un jouant un ton, l'autre le suivant, en alternant tout le temps d'une manière très rapide et contrapuntique » (1972 : 57). Ce qui nous amène au niveau suivant d'analyse.

2. La musique dans la société et dans la culture

- 15 En se souvenant de la manière dont cette musique est jouée, on peut conclure que l'hétérophonie apparente est en réalité le résultat d'un processus d'imbrication soigneusement réalisé. Contrairement à ce qui affirma Tayler, ce ne sont pas un mais deux tons qui sont émis simultanément, à tour de rôle, par chaque flûtiste. Le second ton est apparemment un ornement du plus aigu et ne devrait pas être considéré comme une « seconde voix ».

Fig. 2 : Transcription d'une interprétation de *nogaswerkee*



N.B. Dans cette pièce, les combinaisons I, IV et VI ne sont pas utilisées.

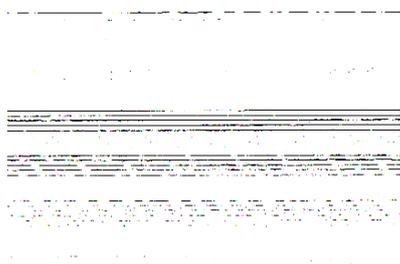


Figure 1. Nogaswerkee (1972 : 57).
 Figure 2. Nogaswerkee (1972 : 57).

3. La culture et la société dans la musique

- 16 A ce stade, il s'agit d'expliquer et d'analyser les principes et la signification sous-tendant le mode de jeu. Le jeu des *kammu purui* s'appelle *noga cope*, vider unealebasse remplie d'*inna*, ce qui se réfère à la partie informelle de la cérémonie, c'est-à-dire au partage de la boisson appelée *inna*. Ruben Pérez expliqua même le son des *kammu purui* en termes de « *noga cope, noga cope* » (Nordenskjöld 1938 : 254). Ce *noga cope* se réfère donc au fait que les joueurs échangent des tons en alternance consécutive, émettant ainsi une ligne mélodique continue ornée par une quinte inférieure et parfois par une tierce mineure inférieure. Tandis que dans la musique occidentale, c'est le ton musical lui-même qui constitue le but ultime de la production sonore, dans le cas présent l'action précédant la production de sons musicaux est en réalité la métaphore de la consommation conviviale d'unealebasse remplie d'*inna*. Une séquence correcte de tons indique donc l'application correcte de la métaphore.
- 17 Dans la première transcription de *nogaswerkee*, on peut déjà distinguer les règles du jeu. Il y a variation au moyen de la modification d'un certain nombre de répétitions du motif principal de la seconde phrase mélodique. La première phrase – qui reste inchangée dans la pièce – et la seconde – d'une durée différente – forment ensemble une « partie ». Ainsi une pièce musicale consiste-t-elle en plusieurs parties qui doivent toutes être jouées avant de la conclure.
- 18 La seconde transcription de *nogaswerkee* montre l'acte d'échange menant à la production de tons. Les combinaisons de tons sont indiquées par des chiffres romains. D'après Tayler, « il y a beaucoup de variété dans la musique de flûtes de Pan chez les Cuna... Mis à part leur diversité dans la tonalité, il y a aussi fréquemment des changements rythmiques à l'intérieur d'une seule et même pièce » (1972 : 57). A l'occasion de certains festins ou

cérémonies, la coutume consiste à accompagner les *kammu purui* d'autres instruments. Selon Ruben Pérez, durant la partie officielle de *innamutikit*, les hommes quittent la maison du chef en file : « en tête de file, il y a ceux qui jouent des flûtes *tede*². Puis viennent ceux qui savent jouer de l'*achunono*, puis ceux qui jouent de l'*uaskala*. Viennent ensuite les joueurs de *kami* (*kammu purui*), des flûtes de Pan, puis ceux qui soufflent dans la *koke* (conque). Ils sont suivis par les joueurs de *suara* (genre de flûte) et de flûte *supe*. Puis viennent les joueurs de *mulanoni* et enfin les meneurs jouant du *kalpipir* (sifflet fait d'un os d'oiseau) » (Nordenskjöld 1938 : 253). D'après Tayler, on aurait là « un des groupes instrumentaux ou orchestres des plus diversifiés attestés chez les Amérindiens » (1972 : 58). Ce sont pourtant des règles plus cérémonielles que musicales qui en déterminent le jeu. Les instruments ne sonnent pas vraiment ensemble mais simultanément, ce qui donne parfois ce que Marius Schneider a appelé « bruit organisé » (*organisierter Lärm*). L'exemple suivant, dans lequel deux joueurs de *kammu purui* sont accompagnés de six joueurs de roseau *kuli*, permet de le clarifier. Les *kuli* sont des roseaux de bambou de longueur différente, obturés à une extrémité, dont on joue selon le principe : « un homme, une note ».

- 19 Je conclurai donc en disant que le terme de polyphonie, si l'on estime ne pas pouvoir s'en passer, doit être utilisé avec circonspection, après avoir soigneusement observé et analysé chaque événement musical ; pour une classification soignée des diverses musiques du monde, il faut plus que le niveau analytique de la « musique comme sons organisés ».

BIBLIOGRAPHIE

BLACKING John, 1980, *Le sens musical*.

DENSMORE Frances, 1926, *Music of the Tule Indians of Panama*. Washington D.C. : Smithsonian Miscellaneous Collections vol. 77, Nr. 11.

ESPINOSA Luis Carlos & Jesus PINZON URREA, 1965, « La Heterofonía en la Música de los Indios Cunas del Darien ». *Boletín Interamericano de Música*, suplemento, p. 121-29.

KUNST Jaap, 1958, *Ethnomusicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods, and Representative Personalities*. The Hague : Martinus Nijhoff.

MERRIAM Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston IL : Northwestern University Press.

MERRIAM Alan P., 1977, « Definitions of “comparative musicology” and “ethnomusicology”. A historical/theoretical perspective ». *Ethnomusicolog* XXI(2) : 204.

NORDENSKJÖLD Erland, 1938, *An Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians* (in collaboration with the Cuna Indian Ruben Pérez Kantule). Henry Wassen Ed. Göteborg : Comparative Ethnological Studies, Nr. 10.

SACHS Curt, 1959, *The Wellsprings of Music*. J. Kunst Ed. The Hague : Martinus Nijhoff.

TAYLER Donald, 1972, *The Music of Some Indian Tribes of Colombia. Background Notes and Commentary on the Music Collections of the Anglo-Colombian Recording Expedition*. London : British Institute of Recorded Sound.

NOTES

1. Lors d'une réunion de la Society for Ethnomusicology à Bloomington/Indiana (USA), en novembre 1980, Sandra Smith McCosker présenta un exposé intitulé *Ethno-theories of Music : An Example from the Cuna in Panama*, qui abordait les diverses métaphores entourant l'utilisation du *kamma purui*. A ma connaissance, ce texte n'a jamais été publié. Nos principales informations au sujet de la culture et de la société des Cuna proviennent de Ruben Pérez Kantule (maître de cérémonies et, en tant que tel, secrétaire du *nele*) qui collabora étroitement avec l'anthropologue suédois Erland Nördenskjöld qui visita la région en 1927. A travers lui, les Cuna espéraient recevoir une reconnaissance de leur culture et de ce fait une reconnaissance comme nation indépendante en Amérique centrale. Une petite délégation se rendit même à Washington D.C. pour plaider la cause des Cuna auprès du gouvernement américain. Durant cette visite, ils rencontrèrent aussi Frances Densmore qui consacra une importante publication à leur culture et à leur musique (Densmore 1926).
2. *Tede* : « fait du crâne d'un amardillo attaché avec de la cire noire à l'os d'un aigle » (Tayler 1972 : 55).

RÉSUMÉS

Classifying a certain type of multi-part musical performance as « polyphony » is in many instances premature and even misleading – a proposition the author illustrates by analysing *noga cope*, a form of multi-part panpipe playing among the Cuna Indians living in the borderlands of Panama and Columbia. Cuna panpipes seem to offer a typical example of instrumental heterophony: one plays the melody, the other emits consequently one fifth below the first. However, closer scrutiny of the tuning and playing technique of the instruments reveals that this « heterophony » is produced by « hocketing »: the players share out the melody and the accompanying voice among each other, taking turns in blowing two adjacent pipes simultaneously.

AUTEURS

BERNARD J. BROERE

Bernard Broere a étudié la musicologie à l'Université d'Amsterdam à laquelle il a longtemps enseigné et à laquelle il continue d'être associé. Spécialiste, entre autres, des musiques traditionnelles et populaires d'Amérique latine, il s'est particulièrement intéressé aux modalités de la pratique musicale, ainsi qu'aux concepts que celle-ci met en œuvre. Membre fondateur du Séminaire européen d'ethnomusicologie, il a également contribué à l'ethnomusicologie appliquée en collaborant à des projets d'organisations internationales vouées à la préservation de l'héritage

culturel des peuples du monde, telle l'UNESCO. Il a réalisé de nombreux enregistrements sur le terrain, et joue de divers instruments de musique.